This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

156 c.21
1659.38

165 G.38

CAUSERIES
FLORENTINES

L'auteur et les éditeurs déclarent réserver leurs droits de traduction et de reproduction à l'étranger.

Cet ouvrage a été déposé au ministère de l'intérieur (section de la librairie) en juillet 1880.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

JULIAN KLACZKO

CAUSERIES FLORENTINES

DANTE ET MICHEL-ANGE
BÉATRICE ET LA POÉSIE AMOUREUSE
DANTE ET LE CATHOLICISME
LA TRAGÉDIE DE DANTE

PARIS
E. PLON ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, RUE GARANCIÈRE

1880
Tous droits réservés

25FEB

AUX MANES DE G...

Trévise, 1872.

CAUSERIES FLORENTINES

I

DANTE ET MICHEL-ANGE

Les hôtes de la comtesse Albina. — Une visite au *Bargello*. — Les fresques de Giotto dans la chapelle du *Podestà*. — Le portrait de Dante. — La tragédie de Dante. — Dante et Michel-Ange. — Antinomies tragiques dans la vie et dans l'œuvre de Buonarotti. — Le *Martyre de saint Pierre* dans la chapelle Pauline. — Les grands maîtres de la renaissance et l'art du moyen âge. — Michel-Ange place son idéal en dehors aussi bien de la tradition classique que de la tradition chrétienne. — Il répudie tout le passé chrétien avec ses sujets, ses types et ses emblèmes. — Sa prédilection pour les figures de l'Ancien Testament : le Christ et le Jéhovah. — Son dédain pour la vérité historique et la vérité naturelle : la *Guerre de Pise*, et les statues des deux Médicis dans la chapelle de Saint-Laurent. — Grandeur et témérité de sa tentative. — Le bizarre et le monstrueux. — *In dolore paries*. — La facture de ses *Sonnets* et le procédé de sa plastique. — La représentation de la *Poésie* par Raphaël et des *Arts libéraux* par Michel-Ange. — Caractère fragmentaire de l'œuvre de Buonarotti. — Ses doutes sur sa vocation. — Sa répulsion pour les grands maîtres de la renaissance. — Les *Prophètes et les Sibylles* : défi éclatant à la peinture du temps. — Retraite à Florence et attitude silencieuse pendant vingt-cinq ans. — *Moyses surgens*. — Retour à Rome et anathème lancé contre l'art de la renaissance : le *Jugement dernier*. — Fatale influence de cette œuvre. — L'art italien dans la première et dans la seconde moitié du seizième siècle. — Opinion

erronée sur l'inspiration dantesque du *Jugement dernier*. — Effets de la contre-réforme en Italie dans les domaines de l'art, de la science, de la littérature, de la religion et de la politique. — Résumé du génie de Michel-Ange. — Caractère opposé du génie de Dante. — Respect de Dante pour la tradition chrétienne. — Pour la tradition classique. — Pour la vérité historique et la vérité naturelle. — Rigueur, précision et assurance de l'art dantesque. — Dante emprunte ses moyens aux branches les plus diverses de l'inspiration. — Le symbolisme constant, universel de son œuvre. — Influence de Dante dans les sphères de l'art.

Dans les premiers jours de l'automne de l'année 1872, la jolie villa de la comtesse Albina, aux environs de Florence, réunissait un petit nombre d'hôtes choisis que nous prendrons la liberté de présenter au lecteur, dès le début et sans autre préambule, *senza complimenti,* comme on dit si délicieusement de l'autre côté des Alpes. C'était d'abord le prince Silvio, de la grande famille Canterani, qui se glorifie d'avoir donné plus d'un souverain pontife à la chrétienté. Lié par des traditions de famille ainsi que par ses convictions personnelles à la cause vaincue le 20 septembre 1870, près de la *Porta Pia,* le prince n'avait fait depuis lors que de très-rares apparitions dans la cité éternelle, aimant mieux séjourner tantôt à Naples et tantôt à Florence. Des considérations de même nature, quoique d'un ordre bien plus modeste, retenaient également sur les bords de l'Arno un ancien conservateur de l'un des célèbres musées pontificaux, le commandeur Francesco (on sait que les Italiens aiment à appeler les personnes par le grade que leur confère une décoration, et *messer* Francesco avait un grade élevé

dans l'ordre de Saint-Grégoire). Le nouveau gouvernement italien n'aurait pas mieux demandé que de retenir à son poste un homme éminent dans la science, et d'une renommée européenne; mais l'honnête *comandatore* avait craint d'attrister par sa « défection » les derniers jours d'un vénérable et doux protecteur, et s'était séparé résolûment, le cœur bien saignant toutefois, des collections magnifiques qui avaient fait si longtemps partie de sa vie. — Le marchese Arrigo n'avait d'autre mérite que d'être Florentin de bonne souche, d'être le *concittadino* de la *padrona di casa,* son ami d'enfance, et pour le dire d'un mot, son *patito* de tout temps. Voluptueux de l'art, il avait une admiration tout instinctive pour les *belle cose;* il connaissait par cœur tous les grands poëtes de l'Italie, et récitait leurs vers d'une voix mâle et harmonieuse; ce qui ne l'empêchait point de savoir aussi admirablement écouter.

Des quatre autres invités de la comtesse Albina, aucun n'appartenait à la nationalité italienne. Il y avait en premier lieu cet homme spirituel et aimable, ce jeune membre de l'Académie française dont les brillantes études sur les *Héroïnes de la Fronde* avaient eu, dans les derniers temps du second empire, un si éclatant succès auprès de la société polie à la ville et à Compiègne. Aux jours d'épreuves, lors du siége de Paris, le favori des salons n'en avait pas moins fait galamment son devoir de citoyen, et les maux contractés pendant ce funeste hiver

l'avaient forcé à chercher quelques mois de repos sous un climat plus doux. C'était un Français aussi que le vicomte Gérard, jeune diplomate dont la carrière pleine de brillantes promesses avait été brusquement arrêtée par les récents et terribles événements, et qui faisait son possible pour s'arracher à la constante préoccupation des malheurs de sa patrie et du naufrage de toutes ses espérances. Un Polonais de distinction, un naufragé de naissance, et que la comtesse Albina appelait tout court Bolski pour n'avoir pas à prononcer un nom bien autrement difficile, apportait à ce concert d'esprits tous latins un accent de mysticisme slave qu'on savait apprécier. Enfin, comme il est écrit qu'aucune réunion intelligente en Italie ne peut se passer d'un abbé, cet élément ecclésiastique indispensable était représenté par dom Felipe, prélat espagnol, acclimaté depuis longues années au Vatican, et qui savait tempérer une rigueur de doctrine puisée dans Balmès et Donoso Cortès, par cette finesse mondaine dont le cardinal Antonelli lui avait donné le charmant et instructif exemple.

A ces amis d'origines et de vocations diverses la comtesse Albina accordait une hospitalité toute florentine, c'est-à-dire une hospitalité exempte de faste, à certains égards même dépourvue de confort, mais pleine de grâce et d'intelligence. Pour occuper les loisirs de ses invités, pour détourner leurs pensées des tristesses du présent, la comtesse avait imaginé de faire avec eux des excursions journa-

lières aux musées et aux églises dont la capitale de la Toscane s'enorgueillit à juste titre, et les impressions recueillies pendant ces visites devenaient chaque soir le thème d'une conversation animée. La soirée commençait d'ordinaire par quelque intermède musical; la comtesse jouait habilement du piano, et le marchese Arrigo savait l'accompagner sur le violoncelle d'une manière tout à fait suffisante. On jouait indifféremment du Mozart et du Beethoven, du Rossini et du Gounod, car la châtelaine n'était pas exclusive dans ses goûts, et en musique, disait-elle, tous les genres lui étaient bons, hors le genre Wagner. Le divertissement fini, la comtesse mettait sur le tapis quelque question d'art ou de littérature suggérée par l'excursion du matin, et la discussion une fois entamée se prolongeait souvent fort tard dans la nuit. Ce qui pour les hôtes de la villa, faisait le grand charme de ces entretiens, c'est qu'ils étaient parfaitement libres et décousus, que l'esprit y soufflait où il voulait, et qu'on revenait parfois par les détours les plus accidentés au sujet principal qu'on avait longtemps perdu de vue. Le piquant n'y manquait pas non plus; la comtesse aimait à railler le prince Silvio, excellent humaniste, sur ses citations grecques et latines, et le vicomte Gérard ne se refusait pas le plaisir d'agacer de temps en temps l'enthousiaste châtelaine par des remarques sceptiques; de temps en temps aussi l'abbé dom Felipe intervenait par des rappels sévères à l'orthodoxie dont ses amis lui

semblaient s'écarter inconsidérément. Tout cela cependant sans méchanceté ni pédanterie, grâce au bon goût de la compagnie, grâce surtout au tact exquis d'une femme vraiment supérieure. La comtesse Albina n'avait point cette *pudeur sur la science* que Fénelon recommandait aux femmes, et qu'il voulait vive et délicate presque à l'égal des autres pudeurs. Elle était Italienne, par conséquent sans fard et sans vergogne dans ses sentiments comme dans ses expressions; elle ne tirait aucune vanité de son savoir en bien des matières, comme elle n'avait aucune honte de son ignorance en bien d'autres, et elle était surtout avide d'apprendre et de s'instruire. « Prenez garde, lui dit un jour l'abbé dom Felipe, vous avez la dangereuse curiosité de notre mère Ève. — Pour les pommes d'Hespéride seulement », s'empressa d'ajouter aussitôt le prince Silvio avec sa galanterie d'antiquaire, et la société de rire bien joyeusement. Seul le marchese Arrigo avait poussé un soupir discret; ainsi du moins l'affirmait le vicomte Gérard, par pure malice probablement, et pour maintenir sa réputation de diplomate à l'oreille fine et au regard pénétrant.

On avait passé la matinée au *Bargello,* dans la chapelle du *Podestà,* devant les deux célèbres fresques de Giotto, dont l'une représente Dante en compagnie de son ancien précepteur Brunetto Latini et

du terrible Corso Donati, son parent et plus tard son ennemi et son proscripteur. Ces fresques, comme on sait, ont subi des vicissitudes bien étranges. Fort mal conservées sous l'épaisse couche de plâtre qui les avait recouvertes pendant plusieurs siècles, elles ne furent rendues à la lumière qu'en 1841, par des mains malheureusement plus empressées que soigneuses. Ce qui pis est, des retouches aussi arbitraires qu'inintelligentes sont venues depuis déplorablement dégrader ces peintures, sous prétexte de les restaurer, et le portrait de Dante a surtout eu à souffrir de ce procédé dévastateur. Les amoureux des arts et des lettres puisaient du moins quelque consolation dans l'excellent calque qu'un Anglais, M. Seymour Kirkup, avait eu l'heureuse inspiration de faire faire du portrait de Dante avant tout travail de retouche, et qu'ils trouvaient admirablement reproduit dans la belle collection de l'*Arundel Society*. Mais ne voilà-t-il pas que, tout récemment, des érudits sans entrailles sont venus démontrer, dates et documents en main, que la chapelle du *Podestà* avait été reconstruite au quatorzième siècle, et que les fresques que nous y vénérons sont d'une époque postérieure à Giotto et à Alighieri! C'est pour revoir les pièces du procès que notre société s'était rendue au *Bargello;* elle revint comme on revient d'ordinaire de tout débat archéologique, avec l'esprit beaucoup moins édifié qu'irrité.

Heureusement qu'avec son autorité incontestable

et une foule d'arguments qu'il est inutile de reproduire ici, le commandeur se mit le soir à battre en brèche les nouvelles découvertes et à restituer décidément à Giotto les peintures murales du *Bargello*. La comtesse fut enchantée de la démonstration : il lui était si doux de croire que nous possédons l'image authentique de Dante, les traits du créateur de la poésie moderne, comme disait messer Francesco, tracés de la main du créateur de la grande peinture italienne! Elle retira de ses cartons un magnifique exemplaire de la publication de l'*Arundel Society*, et chacun interpréta alors à sa manière cette tête admirable, d'une pureté, d'une jeunesse et d'une mélancolie exquises.

> ... Segnato della stampa
> Nel suo aspetto di quel dritto zelo,
> Che misuratamente in core avvampa[1],

dit à mi-voix le marchese Arrigo, et tout le monde de le féliciter de l'heureux à-propos, lorsque, s'arrachant soudain à la silencieuse contemplation, la comtesse s'écria :

— Quelqu'un de vous, messieurs, pourrait-il m'expliquer la tragédie de Dante?

— La tragédie de Dante? répéta l'assistance sur le ton de l'étonnement.

— Oui. Pourquoi, poursuivit la comtesse en s'animant par degrés, pourquoi ce nom de Dante

[1] *Purgat.*, VIII, 82-84. (V. la traduction, *Appendix*, I.)

ne manque-t-il jamais d'éveiller en nous la pensée d'une douleur immense, incomparable, et nous fait-il songer à une destinée marquée du sceau de la fatalité? Pourquoi dans une vie que le poëte lui-même a pris soin de nous retracer si souvent en toute franchise et candeur, et depuis les plus grandes épreuves jusqu'aux plus touchants détails, nous obstinons-nous à toujours chercher, à toujours supposer quelque chose de mystérieux et d'insondable? Pourquoi l'homme qui affirmait de lui-même avoir été l'objet d'une grâce extraordinaire et toute divine, qui affirmait avoir pu contempler le séjour des bienheureux, avoir entrevu la voie et reçu presque la promesse de son salut éternel, pourquoi cet homme ne nous apparaît-il néanmoins autrement que comme un Titan foudroyé par le destin, comme un esprit qui a lutté avec les dieux et qui a été vaincu?

L'ACADÉMICIEN.

Il me semble que, pour répondre à cette question, il suffit de rappeler ce que nous disait tout à l'heure notre excellent commandeur. Dante est le créateur de notre poésie moderne; il ouvre le cortége de tous ces génies inspirés qui, depuis tant de siècles, ont charmé et consolé notre humanité au prix de leurs propres souffrances, de leurs larmes et de leurs déchirements. Pour ma part, je comprends et j'admire le profond instinct des peuples qui a fait ainsi d'Alighieri le représentant symbolique de toute la grande confrérie de la Passion, et

comme le saint patron de la *città dolente* des poëtes et des artistes.

LA COMTESSE.

Ah! oui, la *Tristesse d'Olympio,* l'ennui immense, inassouvi de René, l'art sacerdoce et l'artiste martyr... voilà bien votre poétique moderne à vous, messieurs les Français, et que ce brave et digne Boileau doit en pâtir dans sa tombe! Les poëtes sont les enfants sublimes de la douleur; Dante est le premier et le plus sublime des poëtes : ces deux belles prémisses posées, rien de plus facile alors que d'arriver à la conclusion désirée. Eh bien, non! *Nego majorem,* comme dit notre cher prince Silvio. Je nie que le poëte, que l'artiste, par cela seul qu'il est poëte, qu'il est artiste, fasse déjà partie de la *città dolente;* je nie que les souffrances, que le désespoir, soient la marque caractéristique du génie. J'aime trop pour cela mon Arioste, mon Raphaël et mon Rossini.

L'ACADÉMICIEN.

Assurément, on a de nos jours étrangement abusé du sacerdoce et du martyre, et je reconnais que nous surtout, Français, nous nous sommes laissés aller, en cette matière, comme, hélas! en bien d'autres et beaucoup plus importantes, à ce que le prince Silvio appelle avec son Sénèque la *litterarum intemperantia...* Il n'en est pas moins vrai pourtant que nul parmi les humains n'est

aussi exposé que le poëte aux secousses du monde extérieur, aux chocs douloureux de la réalité contre l'idéal qu'il porte dans son sein. Doué d'une perception très-délicate, vibrante pour les phénomènes du dehors, il souffre des plus légères intempéries de l'atmosphère ambiante. Amené à étudier le cœur humain dans ses mouvements les plus intimes et les plus imperceptibles, il en pénètre les replis, en découvre les abîmes, et plus son esprit s'élargit, plus aussi son âme se resserre et se convulsionne

LE PRINCE SILVIO.

Les Grecs, par une assonance charmante, avaient déjà, dans leur dicton de *mathémata pathémata,* indiqué très-ingénieusement le lien mystérieux qui unit la science à la souffrance...

LE COMMANDEUR.

La science, soit! Le moraliste, forcé constamment d'admirer tantôt la grandeur de l'homme et tantôt de s'épouvanter de sa bassesse et de sa misère; le philosophe aspirant à embrasser l'ensemble des problèmes, et reconnaissant à chaque pas que notre savoir n'est que fragment : ceux-là, je l'admets, peuvent retirer parfois de leurs contemplations le sentiment désolé de notre néant, pousser le cri déchirant de Pascal, ou murmurer le mot aride de l'Ecclésiaste. Mais l'artiste, mais le poëte! ce n'est pas à lui, certes, que s'applique la grande

métaphore du roseau pensant, — roseau penché sur les abîmes de l'infini et que l'univers écrase, — car il est, lui, tout instinct et tout intuition ! Les causes, non plus que les fins de la création, ne le préoccupent guère, il s'en tient aux phénomènes ; il ne demande pas le *pourquoi* des choses, il se contente du *comment :*

State contenti, umana gente, al *quia*[1] !

Il se donne le spectacle de l'univers et se borne à le réfléchir dans le miroir de son âme, — miroir magique qui supprime les aspérités, les incohérences, les accidents de l'image, et n'en rend que les lignes pures, la forme ennoblie et resplendissante. Notre globe ne lui pèse pas, quoi qu'on ait dit, car il plane au-dessus de lui dans une sphère éthérée et radieuse ; il possède un royaume qui n'est pas de ce monde et où les dissonances de notre vie se résolvent en accords pleins et harmonieux, où le laid lui-même ne sert qu'à discrètement célébrer le beau suprême. J'ai des doutes fort sérieux, je l'avoue, sur les grandes amertumes que certains poëtes prétendent avoir retirées de l'étude du cœur humain. Qui donc mieux que Shakespeare a étudié ce cœur, exploré ses profondeurs et dévoilé ses mystères ? Ni la mélancolie de Hamlet, ni la noirceur de Iago, ni l'ingratitude de Goneril n'ont pourtant empêché l'immortel William de garder en toutes choses le

[1] *Purgat.*, III, 37. (V. *Appendix*, 2.)

merveilleux équilibre de son âme; elles ne l'ont pas même empêché de bien gérer ses entreprises théâtrales, de les liquider à point et de se retirer dans sa ville natale sur l'Avon, en bon bourgeois heureux et ayant pignon sur rue... Les orages de la jeunesse et les déchirements de l'âge mûr, qui donc nous les a dépeints avec plus de force et de vérité que l'auteur de *Werther* et de *Faust?* Gœthe n'en est pas moins demeuré jusqu'au bout le grand olympien à l'âme toujours sereine, à l'œil toujours limpide, et avec ce mot de « lumière », jeté comme adieu suprême à l'humanité par ses lèvres expirantes. Interrogez son œuvre, et à chaque page vous trouverez cette réponse, que les poëtes ne sont point les enfants de l'Érèbe, mais les fils d'Apollon, le dieu de la lumière et de l'harmonie; que, s'il y a eu parmi eux des malheureux, ils n'ont fait que payer en cela le tribut ordinaire à l'humaine nature, et qu'ils ont souffert non point à cause de leur art, mais comme tous les autres mortels, par suite de leur caractère, de leur tempérament et des circonstances au milieu desquelles ils étaient placés.

LE POLONAIS.

Reconnaissons du moins que les lieux et les temps ont été bien durs, bien implacables pour l'auteur de la *Divine Comédie*. N'oublions pas, au nom du ciel, qu'il a été banni de sa patrie, qu'il a mené une vie errante, et qu'il est mort dans l'exil.

LA COMTESSE.

Comment l'oublier? ne le rappelle-t-il pas lui-même du reste en mainte occasion et dans un langage enflammé? N'a-t-il pas décrit dans des vers impérissables combien amer est le pain de l'étranger, et qu'il est dur de monter et de descendre l'escalier d'autrui? Mais reconnaissez avec moi que des milliers de contemporains de Dante ont partagé le même sort, que les bannissements, les proscriptions étaient le pain quotidien de nos républiques italiennes du moyen âge...

LE VICOMTE GÉRARD.

Le nombre ne fait rien à l'affaire, et la statistique n'est d'aucun remède pour celui qui souffre. Lors de ma dernière fluxion de poitrine, il ne m'a en rien soulagé d'apprendre par mon journal le chiffre très-respectable des cas de phthisie dans les divers hôpitaux de Paris...

LA COMTESSE.

Vous êtes méchant comme toujours, et comme toujours aussi vous vous plaisez à dénaturer mes paroles. Je n'ai pas dit que Dante ait dû trouver du soulagement à la vue de tant de compagnons de son infortune...

LE PRINCE SILVIO.

Solamen miseris socios habuisse malorum...

LA COMTESSE.

Je crois seulement que ce n'est pas un malheur si ordinaire, si général dans l'époque, qui a pu entourer la figure de Dante de cette sombre auréole dans laquelle elle nous apparaît à travers les siècles. Que de poëtes dont les vicissitudes ont égalé et même dépassé celles d'Alighieri ! Je ne sais, par exemple, si l'exil volontaire de Byron le cède en quelque chose au bannissement de Dante : l'auteur de la *Divine Comédie* ne connut pas du moins les piqûres humiliantes du *cant,* les anathèmes hypocrites du pharisaïsme britannique, ni ces effroyables calomnies qui, jusqu'à nos jours, n'ont cessé de poursuivre la mémoire du chantre de *Child-Harold.* Des deux tombeaux, lequel vous paraît le plus noir et le plus délaissé, celui de Ravenne ou celui de Missolonghi ?... Notre excellent ami Bolski nous a parlé il y a quelques jours d'un grand génie de son pays, de celui qui dans sa patrie fut appelé le *poëte anonyme* [1] et qui de bonne heure a fait le sacrifice absolu de sa gloire, voué son nom au silence le plus religieusement gardé et repoussé tout hommage, tout laurier jusque du fond de son sépulcre. Vous avez tous été émus, messieurs, au récit d'une existence aussi étrange, aussi désolée et pathétique... Comparez maintenant à cet effacement volontaire, à cette navrante immolation de soi-même, compa-

[1] Voyez l'étude sur le *Poëte anonyme de la Pologne,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er janvier 1862.

rez les accents fiers, retentissants dans lesquels il a été donné à Dante de parler de son génie, de sa renommée, de son « poëme sacré auquel le ciel et la terre avaient apposé leurs mains ». Pensez à ces strophes à la fois impérieuses et touchantes dans lesquelles il somme en quelque sorte Florence, au nom de sa gloire de poëte, de lui rouvrir les portes de la patrie, et de lui couronner le front, blanchi dans l'exil, sur ces fonts mêmes où jadis, tendre agneau, il a reçu le baptême du Christ...

LE MARCHESE ARRIGO.

Se mai continga che il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra,
Sì che m' ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Del bello ovile, ov' io dormii agnello
Nimico a' lupi, che gli danno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò il cappello [1].

LA COMTESSE.

Parlerai-je maintenant de Milton condamné à l'isolement, à l'abandon et à la cécité; de Cervantès estropié, mendiant son pain sur les routes, et traîné de cachot en cachot? rappellerai-je la folie et la mort du pauvre Tasse? Pourquoi cependant l'ombre de Dante efface-t-elle toutes les autres dans la grande confrérie de la Passion, pour me servir de la belle

[1] *Parad.*, XXV, 1-9. (V. *Appendix*, 3.)

expression de notre académicien? pourquoi semble-t-elle toujours nous dire avec la Jérusalem du prophète qu'il n'y a point de douleur comparable à la sienne? Je ne connais dans l'histoire de l'art qu'un seul autre nom, celui de Michel-Ange, qui exerce sur notre esprit la même fascination angoissante, et nous fasse songer à tout un monde de souffrances également grandes, également mystérieuses.

LE POLONAIS.

Que cette comparaison est juste, et que cette image de Michel-Ange n'a cessé de m'obséder aussitôt que j'ai cru comprendre les termes dans lesquels madame la comtesse est venue nous poser le problème de Dante! Ces deux grands Florentins ont le privilége, comme aucun autre génie, d'agiter notre âme d'un vague sentiment d'admiration et de terreur, et notre pensée ne les suit qu'en tremblant vers les hauteurs escarpées où nous croyons entrevoir la foudre aussi bien que le vautour de Prométhée.

LE COMMANDEUR.

J'avoue cependant que le problème de Dante me semble de beaucoup plus obscur et compliqué que celui de Buonarotti, dont je comprends à la rigueur les grands déchirements et les destinées pathétiques. En parlant tout à l'heure du martyre supposé des artistes, j'aurais dû faire exception pour Michel-Ange, car Michel-Ange fait exception

partout et en toute chose; mais quant à l'auteur de la *Divine Comédie*...

LA COMTESSE.

De grâce, cher commandeur, dites-nous comment vous entendez la tragédie de Michel-Ange; cela nous aidera peut-être à comprendre celle de Dante. Qui sait s'il n'y a pas un même mot pour les deux énigmes?

LE COMMANDEUR.

Je ne le pense pas, et je crains qu'une telle digression, nécessairement longue, ne nous éloigne beaucoup trop de la question principale.

LA COMTESSE.

Vous savez bien, monsieur le commandeur, que j'abhorre les discussions en règle, et c'est une trop grande bonne fortune pour nous d'apprendre vos idées sur le créateur du *Moïse* et des *Prophètes* pour que je laisse échapper une pareille occasion. Ne vous refusez donc pas, cher maître, aux supplications que je vous adresse au nom de nous tous;

... Maestro, assai ten' priego,
E ripriego, che 'l priego vaglia mille[1].

LE COMMANDEUR.

Je n'ai plus qu'à obéir dès lors, et pour résumer

[1] *Infern.*, XXVI, 65-66. (V. *Appendix*, 4.)

aussi brièvement que possible ma pensée, qu'il me soit permis de rappeler jusqu'à quel point ce nom de Michel-Ange implique en toute chose lutte, tension continue et contradiction suprême. A n'envisager d'abord que les circonstances extérieures de sa vie, on y découvre un conflit permanent entre les convictions religieuses et politiques du chrétien et du patriote, et les nécessités inéluctables de sa vocation d'artiste. Disciple de Savonarole et de Dante, esprit austère et ascétique, il devint de bonne heure le familier du Vatican à une époque de relâchement universel, à l'époque où, aux duretés guerrières de Jules II, ne succédaient que les mollesses voluptueuses de Léon X. Républicain ardent, et l'âme toute remplie des rêves de l'antique grandeur et de l'antique liberté de Florence, il fut le protégé et l'obligé des Médicis, oppresseurs de sa patrie. Que les anomalies sont nombreuses, que l'ironie du sort est implacable dans cette grande carrière d'artiste! Il savait, — il le proclamait en toute occasion, — que la peinture n'était pas son domaine, qu'il ne se sentait maître et à son aise que le ciseau à la main. Il fallut toute la volonté despotique de Jules II, toute la fermeté impérieuse de Paul III, pour mettre le pinceau dans ces mains qui ne demandaient qu'à pétrir le marbre. Ce n'est pourtant que dans ses fresques qu'il a été donné à Buonarotti de nous laisser des œuvres achevées et complètes, tandis qu'il n'est jamais parvenu à mener à bonne fin ni le mausolée de Saint-Lau-

rent, ni ce monument funéraire du pape Jules qu'aux jours de sa vieillesse il devait appeler la grande tragédie de sa vie. A l'encontre ensuite de toute évolution normale de l'art, qui nous fait voir l'architecture, la sculpture et la peinture se succédant l'une à l'autre dans l'ordre des temps, chez Michel-Ange le peintre des *Prophètes* et des *Sibylles* précède le sculpteur de *Moïse* et du *Pensieroso,* pour faire place en dernier lieu à l'architecte de Saint-Pierre. A l'encontre aussi de l'histoire générale du cœur humain, ce n'est pas le printemps, c'est l'hiver de ce génie que nous voyons illuminé par le charme et le sourire d'une femme. Vittoria Colonna fut sa première et son unique passion; il devint amoureux, il devint poëte à l'âge de soixante-cinq ou de soixante-dix ans! Autre trait non moins singulier : ce travailleur infatigable, qui pendant près d'un demi-siècle a manié avec une vigueur surhumaine la brosse, le ciseau et le compas, et que Blaise de Vigenère raconte avoir vu, « bien que âgé de plus de soixante ans, abattre plus d'escailles d'un très-dur marbre en un quart d'heure, que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent peu faire en trois ou quatre, et y alloit d'une telle impétuosité que je pensois que tout l'ouvrage deust aller en pièces », — ce sublime et rude manouvrier était gaucher! Tout ainsi paraît retourné, bouleversé, transversé dans la vie de cet homme extraordinaire. Vous rappelez-vous sa dernière fresque de la chapelle Pauline, celle qu'il a tracée dans sa soixante-

quinzième année, et où il a représenté le prince des apôtres dans une position si étrange et si tourmentée : la tête en bas, et les membres cloués à une croix dont les bras touchent la terre, et le pied est redressé vers le ciel? Je n'ai jamais pu passer devant cette bizarre peinture sans penser également au jeu d'inversions, bien bizarre aussi, dans lequel le destin jaloux n'a cessé de se complaire à l'égard du peintre lui-même.

Que si maintenant de ces circonstances extérieures de la vie de l'artiste nous voulions pénétrer dans ce qui en constituait l'essence même et le labeur immortel, nous y reconnaîtrions aussitôt un conflit encore autrement douloureux, une fatalité écrasante et terrible. Lorsqu'on embrasse en effet tout l'ensemble de l'œuvre de Buonarotti, il devient évident que cet homme a porté dans son sein tout un monde infini, indéfinissable, et pour lequel il était toujours en quête du verbe créateur et ordonnateur; qu'il fut tourmenté d'un idéal inconnu à notre humanité, d'un idéal en dehors des données reçues de l'art, en dehors aussi bien de la tradition classique que de la tradition chrétienne. C'est en vain que vous chercherez dans ses fresques et dans ses marbres le reflet divin de la statuaire grecque qui anime les Psychés, les Galatées, les Roxanes, les Hérodiades, et jusqu'aux Madones de Léonard, de Raphaël, de Luini, de Sodoma et de del Sarto; vous ne le retrouverez même pas dans celles de ses créations qui se réclament de l'Olympe et de l'an-

tiquité, vous ne le trouverez ni dans son *Bacchus,* ni dans son *Cupidon,* ni dans son *Apollon,* ni dans ces figures allégoriques du mausolée de Saint-Laurent, dont l'inspiration est si directement empruntée à la mythologie. Que ces représentations de l'*Aurore* et de la *Nuit,* aux formes exubérantes et sinistres, aux poses violentes et contorsionnées, rappellent peu les divinités d'Homère et de Praxitèle! Nul mieux que Michel-Ange assurément n'a senti, étudié et admiré la statuaire antique : il l'a étudiée dès son enfance dans le jardin de Saint-Marc; jeune homme, il s'est amusé à faire un *Amour* postiche que de bons connaisseurs à Rome prirent pour un marbre ancien; et qu'elle a un sens profond cette légende qui le représente vieux et aveugle, caressant encore d'une main passionnée et fiévreuse le torse célèbre de la galerie du Belvédère! Une de ses premières œuvres, son bas-relief des *Centaures,* semble détachée de quelque splendide sarcophage; et comment oublier les belles restaurations qu'il a faites du *Faune dansant* de Florence, du *Gladiateur mourant* du Capitole et du *Fleuve* du Vatican? Et pourtant, à tous ces chefs-d'œuvre de l'antiquité par lui tant admirés et chéris, il n'a au fond emprunté d'autre principe que ce principe tout extérieur, pour ainsi dire, du *nu* dont il n'a cessé d'user et d'abuser dans tous les sens; quant à ce qui faisait l'âme même du grand art des anciens : la sérénité de la pensée et l'harmonie de l'expression, Michel-Ange ne s'en est inspiré dans aucune de ses

créations. Il ignora, de parti pris, la beauté plastique de l'art grec, comme jusqu'au bout aussi il voulut ignorer la grâce mystique du christianisme.

LA COMTESSE.

Vous ne nierez pas cependant, cher maître, la grâce mystique de la *Pietà* dans la chapelle de Saint-Pierre. Quant à moi, j'avoue que je connais peu de marbres empreints d'une poésie aussi suave et aussi chrétienne.

LE COMMANDEUR.

D'accord, madame la comtesse, et je reconnaîtrais encore le même mérite à quelques autres œuvres de jeunesse de Buonarotti, à sa *Madone* de Bruges, par exemple, ainsi qu'à ce charmant *Ange portant un candélabre,* au maître-autel de Bologne, à droite. Toutes ces délicieuses créations prouvent surabondamment que Michel-Ange savait donner une expression au sentiment chrétien, comme d'un autre côté son Ève dans la fresque de la *Chute,* et surtout sa magnifique *Sibylle de Delphes,* témoignent brillamment qu'il pouvait atteindre à l'occasion la grande beauté plastique, dans ses régions les plus hautes et les plus sereines. Déjà toutefois les contemporains de la *Pietà* de Saint-Pierre ne purent s'empêcher de remarquer combien l'artiste avait tenu à s'écarter, dans sa composition, des données reçues et consacrées pour un tel sujet religieux; et cette tendance du jeune sculpteur n'a fait

que s'accentuer avec les progrès de l'âge, et jusqu'à devenir tout un système, toute une révolution immense. Je ne connais pas de génie qui, à l'égal de Michel-Ange, ait si violemment rompu avec la tradition hiératique de son art, si complétement fait abstraction de tout un grand développement historique auquel avaient travaillé, pendant des siècles, la croyance et l'imagination des peuples.

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Toute la Renaissance n'a-t-elle pas été, au fond, qu'un retour inconsidéré, affolé vers le paganisme, et les émules de Michel-Ange ont-ils fait autre chose que de rompre violemment avec le grand passé chrétien ?

LE COMMANDEUR.

Assurément non, monseigneur. Les maîtres immortels de la Renaissance n'ont eu garde de renier ce passé, ou seulement de le négliger ; ils l'ont adopté avec respect, et continué avec liberté, en essayant de le rajeunir au moyen de leur science agrandie, de leur goût formé aux modèles sublimes de la beauté antique. La sphère d'inspiration pour Léonard, Raphaël, Luini, Fra Bartolommeo, del Sarto, n'est autre que celle de leurs devanciers au moyen âge : c'est toujours le même cycle religieux et poétique ; ce sont les mêmes scènes de l'Évangile, les mêmes légendes des saints ; ce sont toujours les figures du Sauveur, de la Vierge, des Apôtres avec leurs types consacrés, leurs symboles, leurs

emblèmes. Sans doute l'ordonnance est devenue plus savante, et à la fois plus naturelle et plus libre; le grand souffle de la révélation classique a passé sur ces corps jadis amincis, étriqués et chétifs, et leur a rendu la santé, la beauté et la splendeur. Sans doute aussi la symbolique fantasque, massive et pesante des anciens âges, s'est peu à peu singulièrement humanisée, allégée et affinée. Et, par exemple, les fonds d'or pleins et unis de l'école byzantine que Cimabuë et ses élèves avaient encore tant affectionnés, ont été progressivement réduits et comme répartis en auréoles entourant les figures divines ou saintes; ce nimbe lui-même, représenté d'abord par un large disque resplendissant, ou par une couronne aux mille fleurons et rayons, il finit, sous sa forme de cercle aérien et ténu, dans les tableaux du seizième siècle, par ne plus rappeler que ces flammes gracieuses et légères que la sculpture antique mettait au front de certaines de ses statues. De même, les petits *putti* de la Renaissance, aux ailettes mignonnes et au sourire espiègle des amours, n'en sont pas moins les descendants légitimes de ces messagers divins que le pinceau de Giotto habillait d'ailes immenses qui leur couvraient tout le corps; et ce sont bien les chœurs célestes de Fra Angelico, ces chœurs serrés, pressés et jouant à tous les vents de trompettes, de cymbales et de triangles, qu'il vous est permis d'entrevoir à travers les nuages vaporeux, parsemés de têtes d'anges innombrables, au milieu desquels se dresse dans sa ma-

jesté sublime la *Madonna del Sisto*. Le fil d'or de la tradition apparaît ainsi à tout moment dans ce vaste et splendide tissu des siècles; il n'y a pas de solution de continuité entre la peinture des *Stanze* et celle de l'*Arena*, vous pouvez même en suivre la trame en remontant jusqu'aux miniatures de nos plus anciens missels, et jusqu'aux mosaïques de Ravenne.

A ce caractère général que présente l'art des grands maîtres de la Renaissance, seul l'art de Michel-Ange fait une exception éclatante et systématique. Il apparaît solitaire et hautain, sans lien de parenté avec les écoles de son temps, sans filiation avec celles du passé, *proles sine matre*. Il répudie le grand héritage des siècles : tout ce précieux trésor de croyances, de légendes et d'imaginations est non avenu pour lui; il rejette le rituel esthétique du moyen âge, si j'ose m'exprimer ainsi, et se passe de ses sujets, de ses types et de ses emblèmes. Je ne me rappelle pas avoir rencontré, dans l'immense œuvre de Buonarotti, une seule tête couronnée d'une auréole, ni une seule figure ailée, — si j'en excepte l'ange du maître-autel de Bologne, ce travail de jeunesse dont il a été parlé plus haut, — et tout est ainsi à l'avenant pour ce qui regarde l'appareil symbolique du métier. Aucun signe extérieur et constant ne distingue ses apôtres, ses saints, ses bienheureux ou ses damnés; encore moins respecte-t-il le moule dans lequel la tradition populaire et artistique a, de tout temps, coulé les formes

et fixé les traits des grandes figures de l'Évangile. Il pousse l'arbitraire à cet égard jusqu'à changer le type trois fois sacré et consacré du Christ, et à vouloir refaire la sainte face gravée depuis si longtemps dans tous les cœurs chrétiens comme sur autant de suaires de Véronique; à côté des anges *aptères* et des saints sans nimbes, la chapelle du Vatican vous montre l'Homme-Dieu imberbe! Vous y voyez également un enfer sans feu, un enfer où les corps des réprouvés ne sont pas entourés de ces cercles ardents et de ses langues de flammes au milieu desquels les avaient toujours représentés les maîtres anciens, en cela comme en toutes choses fidèles interprètes des croyances de leur époque. Ces croyances, Michel-Ange en fait litière comme artiste, avec une audace réfléchie, et quant à ses sujets d'inspiration, il les prend invariablement au delà du domaine exploré par ses devanciers, dans des régions inconnues et vagues où sa puissance créatrice peut se donner un libre essor. En chargeant le peintre, pour la première fois, de la décoration de la chapelle Sixtine, Jules II avait voulu y voir représentés les douze apôtres, et ce thème était certes autant indiqué par la situation du pontife Mécène que parfaitement en harmonie avec la destination du lieu et les fresques qui couvraient déjà une partie de ses murs. Aux douze apôtres, le peintre substitua les *Prophètes* et les *Sibylles,* composition grandiose, incomparable, mais dont on chercherait vainement la légitimité et la raison d'être ailleurs que dans la

volonté souveraine de l'artiste. Tels furent ses premiers pas dans cette carrière magnifique et redoutable qu'il devait poursuivre pendant plus d'un demi-siècle, foulant aux pieds la tradition, bouleversant notre mythologie sacrée, et dépeuplant l'Olympe chrétien.

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Je devrais peût-être protester contre ces expressions de mythologie sacrée et d'Olympe chrétien, qui prêtent à des équivoques dangereuses; mais j'ai hâte de faire observer que cet Olympe chrétien, comme vous l'appelez, mon cher commandeur, Michel-Ange l'a enrichi de ces héros de la foi qui se nomment Moïse, David, Jérémie, Jonas et tant d'autres, et qu'il les a tous revêtus de la splendeur impérissable de son génie.

LE COMMANDEUR.

Je vous remercie, monseigneur, de m'avoir rappelé ces noms; ils m'aideront à mieux préciser ma pensée. *Moïse, David,* les *Prophètes* et les *Sibylles* de la Sixtine, toutes ces créations originales de Michel-Ange ne prouvent-elles pas précisément combien ce génie a tenu en toutes choses à s'affranchir de la tradition et à s'éloigner des données reçues? Car veuillez bien remarquer que toutes ces figures appartiennent à un monde négligé ou ignoré des artistes du moyen âge, qui se sont presque toujours candidement tenus aux personnages familiers et

chers de l'Évangile. Il est permis de l'affirmer : Buonarotti fut le premier à ouvrir l'Ancien Testament et à s'inspirer de ses récits et de ses personnages majestueux et terribles. La voûte de la Sixtine vous parle de la chute, du déluge, de la mort de Goliath, du supplice d'Aman, de la vengeance de Judith ; elle ne vous parle pas, et aucune des œuvres de Michel-Ange ne vous parlera de l'Annonciation, de la Nativité, des Paraboles, de la Cène, du disciple aimé du Seigneur, des saintes femmes, de ces images pleines de grâce et d'amour qui ont rempli l'âme de tous les maîtres chrétiens, dont aucun, avant Michel-Ange, n'avait pensé à Moïse, aux prophètes et aux sibylles. Et comment parmi ces grandes inspirations bibliques du peintre de la Sixtine ne pas nommer la plus grande peut-être, et la plus originale de toutes, celle du Dieu créateur de l'univers et de l'homme ? Michel-Ange a reproduit sur la voûte jusqu'à cinq ou six fois ce type du Père éternel ; il l'a montré dans toutes les phases de la Genèse et dans toutes les diversités de l'expression, depuis l'impétuosité créatrice jusqu'à la gravité patriarcale, et cette figure est demeurée le canon de la peinture chrétienne, le parangon de tous les temps à venir, la forme magistrale de Dieu le Père, à laquelle Raphaël lui-même dans ses Loges n'a rien osé changer. Ceux-là mêmes qui auraient plus d'une réserve à faire à l'égard du *David,* du *Moïse* et de tel des *Prophètes,* n'hésiteront pas à reconnaître que par sa *Genèse* Buonarotti a ajouté

une page sublime et inaltérable, nouvelle et orthodoxe pourtant, à notre iconographie religieuse; mais n'est-il pas caractéristique aussi que celui qui a presque toujours manqué le Christ ait trouvé d'emblée, et fixé à tout jamais les traits de Jéhovah?

LE POLONAIS.

Savez-vous, cher maître, que les développements dans lesquels vous venez d'entrer suggèrent des idées bien étranges? Cette préférence de Buonarotti pour les sujets de l'Ancien Testament que vous signalez, cette allure *jéhovite* de son génie ne serait-elle pas quelque chose de plus qu'une simple prédilection d'artiste, et ne toucherions-nous pas ici, par hasard, à une question de foi, question obscure, je l'avoue, mais bien intéressante à démêler? Je ne puis m'empêcher de penser qu'un des traits les plus généraux et les plus marquants de la réforme au seizième siècle a été précisément un retour passionné vers les idées et les conceptions de l'Ancienne Loi. Le Livre des Juifs, longtemps éclipsé par l'Évangile, eut une sorte de restauration, et imprégna les esprits de ses fortes images et de sa morale parfois farouche. Qui ne se souvient, ne fût-ce que par la lecture de Walter Scott, de la manière de penser et de parler des puritains de l'Angleterre? Encore aujourd'hui, les peuples protestants nous frappent souvent par l'empreinte biblique de leur langage. Je sais bien que les *Prophètes* et les *Sibylles* ont précédé de plusieurs années l'avène-

ment du moine de Wittenberg; mais je sais aussi qu'il y a eu des réformateurs avant la réforme, et je me demande si le disciple de Savonarole n'a pas inauguré, à sa manière et dans son langage à lui, cette traduction de la Bible qui fut le grand coup d'État de Luther?...

LE COMMANDEUR.

Je ne le pense pas, cher ami, et je crois de mon devoir de vous mettre en garde contre un penchant beaucoup trop général de nos jours, d'insinuer aux poëtes et aux artistes des vues et des visées qui furent loin de leur esprit. Ne faisons pas de Michel-Ange un précurseur plus ou moins inconscient de Luther, et pour apprécier un maître, si grand et si universel qu'il soit, ne quittons jamais le domaine de l'art, qui est son domaine propre. Il y avait harmonie préétablie, et, comme dirait Gœthe, affinité élective entre le sombre et véhément peintre de la Sixtine et les héros d'Israël, hautains et féroces. Ces figures avaient pour lui de plus l'attrait immense de n'avoir pas encore été façonnées par l'art du moyen âge, de se prêter docilement aux inspirations de son génie créateur, si rebelle à tout contrôle, — au contrôle de l'idéal chrétien comme à celui de l'idéal classique, au contrôle de la vérité naturelle comme à celui de la vérité historique. Car il importe de rappeler que ce génie a eu aussi peu d'égards pour les données de la nature ou de l'histoire que pour celles de l'an-

tiquité ou du christianisme. Qui de nous n'a pas entendu parler des études anatomiques de Buonarotti? Aucun maître à coup sûr ne l'a dépassé ou seulement égalé dans la science du corps humain. Que ses personnages pourtant, avec leur musculature athlétique, leurs cous allongés, leurs poses torturées et leurs expressions inquiétantes, font violence à notre sens de réalité, et que toute la science anatomique est impuissante à nous inspirer la foi dans l'existence de ce monde de colosses qui parfois nous écrase et presque toujours nous déroute! On a dit avec raison que pas une des figures de Michel-Ange ne pourrait se lever et marcher sans ébranler l'univers et faire sauter le cadre de la nature. Il serait certes puéril de demander à un élève de Ghirlandaio ce respect de la couleur locale, ce souci du costume et du caractère d'une époque, en un mot ce sens historique qui a fait défaut à tous les artistes de la Renaissance; je doute néanmoins que jamais artiste de ce temps eût conçu une grande page d'histoire nationale de la manière dont fut exécuté le fameux carton de Pise. C'est pour orner la Salle du Conseil du souvenir des deux victoires les plus glorieuses dans ses annales que la république de Florence avait commandé à Léonard de Vinci la Bataille d'Anghiari, et à Buonarotti la Défaite des Pisans; mais, tandis que Léonard a pris pour principal sujet le point culminant d'une action guerrière, une lutte acharnée autour de ce drapeau qui est le symbole de l'armée et de la cité,

Michel-Ange ne vit dans le thème de la *Guerre de Pise* qu'un prétexte pour montrer la figure humaine en mouvement, pour dessiner des soldats se baignant dans un fleuve et troublés dans leurs jeux par la voix soudaine du clairon. Du reste, aucun rappel de la gloire nationale, aucune personnification des capitaines et des armes de la république; tout était imaginaire dans ce carton, tout, jusqu'au paysage lui-même. Ne sont-elles pas imaginaires aussi les deux statues du duc de Nemours et du duc d'Urbin, en l'honneur desquels a été élevé le mausolée des Médicis, et dont l'un était le frère et l'autre le neveu du pape Léon X? Étrange parti pris d'éviter tout caractère iconique en traçant la figure de deux princes dont les traits étaient présents à la mémoire des contemporains! Plus étrange encore et pleine d'une insouciance hautaine, cette excuse du sculpteur que dans mille ans personne ne serait capable de juger de la ressemblance! Jamais défi plus grand à la vérité historique n'a été porté dans un monument funéraire et commémoratif.

C'est que Michel-Ange s'était fait un empire et un empyrée à lui, et qu'il plaçait son idéal en dehors de toutes notions et de toutes conventions reçues. Ce qu'un célèbre penseur allemand essaya dans le domaine de la philosophie au commencement de notre siècle, Michel-Ange, à l'époque de la Renaissance, l'avait tenté dans le domaine de l'art; il voulut construire tout un univers du fond de

son *moi,* abstraction faite de l'ordre des phénomènes qui l'entouraient, et de l'ordre des développements qui l'avaient précédé. Avec lui vous entrez dans un monde inconnu de tout maître, ignoré de tout âge, peuplé de figures cyclopéennes, j'oserais presque dire préhistoriques, et qui transportent en effet votre pensée à cette époque antédiluvienne dont parle la Bible, « où il y avait des géants sur la terre, alors que les enfants de Dieu eurent épousé les filles des hommes ». Il n'est pas jusqu'aux procédés techniques du maître qui ne nous fassent également songer à des périodes reculées, à un âge synthétique de l'humanité, où les diverses branches de l'art étaient encore entrelacées entre elles et tenaient à un tronc commun d'inspiration indivise. Le caractère sculptural des fresques de la Sixtine frappe les yeux les moins exercés, et de même telles statues comme le *Moïse,* le *Pensieroso,* la *Nuit,* ont les effets de clair-obscur, les *empâtements* d'une œuvre du pinceau; fresques et marbres, à leur tour, sont tous les deux assujettis à un principe architectural qui leur fait faire corps avec la masse de l'édifice, avec ses pendentifs et ses enfoncements. Par l'ampleur du procédé aussi bien que par le vague de l'idéal, l'œuvre de Buonarotti apparaît ainsi unique, hors de page et hors de pair, dans l'histoire universelle de l'art; chez les anciens comme chez les modernes, vous chercheriez en vain l'exemple d'un essai d'innovation aussi personnel, aussi grandiose, et j'ajouterai aussi téméraire.

Que cet essai ait été et soit demeuré un des plus glorieux titres de l'humaine énergie et qu'il nous ait légué des monuments qu'on ne se lassera pas d'admirer de siècle en siècle, c'est là une vérité qui n'a pas besoin d'être affirmée ici. Tout extraordinaire d'ailleurs, tout arbitraire même que fût l'essai, il ne laissa pas d'avoir son côté légitime et d'exercer d'abord une influence bienfaisante dans les vastes sphères de l'imagination. Qui sait en effet si, sans la forte secousse que vint lui imprimer le génie de Michel-Ange, l'art du seizième siècle ne se fût bien vite alangui et étiolé sous les tièdes et suaves effluves de la Renaissance, et comment ne pas reconnaître par exemple la vigoureuse impulsion que reçut l'âme tendre de Raphaël des peintures de la Sixtine? Rien qu'en passant au Vatican de la *Stanza della Segnatura* à celle d'*Héliodore,* on s'aperçoit aussitôt que les horizons de la puissance créatrice ont été reculés, que le champ visuel du goût a été élargi, à la suite de la révolution tentée par Buonarotti. Il n'en est pas moins vrai pourtant que cette révolution, comme mainte autre, apportait avec elle un principe dangereux et des germes morbides; qu'elle ne devait réaliser que très-peu de ses promesses, et bien plus détruire que fonder. Car ce n'est pas impunément que l'esprit humain s'avise de rompre avec les institutions et les traditions du passé et prétend refaire l'œuvre du temps et de Dieu : dans le domaine de l'art, par exemple, le seul qui nous intéresse ici, que la re-

cherche arbitraire du nouveau aboutit vite au bizarre et que la préoccupation de l'extraordinaire mène fatalement au monstrueux! L'entreprise de Michel-Ange n'a point échappé non plus à cette loi implacable, à ce que les anciens, avec leur profond sentiment de la mesure, appelaient la vengeance des dieux : le bizarre et le monstrueux, ce sont même là les deux traits caractéristiques qui, dans son œuvre, frappent dès l'abord tout contemplateur candide, et ce n'est qu'à force de réflexion, d'étude et d'habitude que nous parvenons à nous en accommoder, à nous en éprendre même au besoin, et à nous en faire une source trouble de jouissances nouvelles. Il y a telle conception de Buonarotti, tel projet ou telle velléité qui vous font involontairement penser à l'imagination désordonnée, aux caprices prodigieux des plus fantasques des empereurs romains. Ce n'est rien encore que le colosse qu'il voulut un jour tailler dans une des montagnes de Carrare; mais on croit rêver en lisant sa lettre célèbre où il propose d'élever sur la place de Florence une statue en marbre dont l'intérieur vide abriterait une boutique, dont la main avec une corne d'abondance servirait de cheminée à la fumée, et dont la tête formerait un campanile pour l'église de Saint-Laurent : « Le son sortant par la bouche, il semblerait que le *géant* criât miséricorde, surtout les jours de fête, quand on met en branle les plus grosses cloches. » Oh! qu'il serait beaucoup plus juste d'appliquer à Buonarotti le *molium avidus*

dont les contemporains avaient gratifié son protecteur, le pape Jules II, alors surtout qu'on entendrait le mot dans son double sens latin, dans le sens des grandes masses aussi bien que des grands tourments...

Jamais en effet inspiration d'artiste n'a porté à ce point, comme chez Michel-Ange, le cachet d'un tourment ineffable, d'une tension extrême, d'une lutte ardue et douloureuse. La dure sentence *In dolore paries* a pesé d'un poids écrasant sur cet homme grand entre tous, et qui, lui aussi, avait quitté un *Éden,* cette région de grâce, de naïveté et de contentement ingénu qu'habitèrent les maîtres anciens. Une âme toujours en ébullition et débordant le vase du corps; « une fonte incandescente roulant ses flots enflammés et, pour devenir statue, n'aspirant qu'à faire voler en éclats le moule qui l'embrasse d'une étreinte passionnée et convulsive »; telle est l'image que laisse dans notre esprit l'œuvre de Buonarotti, et cette image, je l'emprunte à Buonarotti lui-même, à un de ses sonnets. Rien d'ailleurs de plus propre à nous initier au travail de Buonarotti, peintre, sculpteur et architecte, que ses *sonnets* au sentiment parfois si profond, et au rendu toujours si laborieux et si dur. Le procédé de la poésie étant plus familier et pour ainsi dire plus à nu que celui des arts plastiques, c'est l'étude préalable de ses sonnets que je recommanderais volontiers à tout profane qui désirerait surprendre les secrets de laboratoire de ce maître

immortel. Que dans ces vers la pensée a de peine à se faire jour, et qu'elle « redouble de coups de marteau pour arracher à la pierre la beauté qu'elle recèle »! Tantôt elle entasse les comparaisons et accumule les rimes dans le désir de se faire comprendre, et tantôt elle rejette tout apprêt et toute parure pour reluire aux yeux et pour s'effrayer aussitôt de sa pauvre nudité. Ce ne sont partout que des hachures violentes d'interjections et d'interrogations, des empâtements saccadés de paroles et de sons. Telle strophe est pleine « d'une fière ardeur » et célèbre avec orgueil la majesté du génie qui dans un seul marbre peut renfermer tout un monde de sublimes pensées; et telle autre n'est plus qu'un sanglot inarticulé, un appel à Dieu, un cri d'impuissance et de misère : « Comment se peut-il que je ne sois plus moi-même? »

LE MARCHESE ARRIGO.

Come puo esser, ch' io non sia più mio?
O dio! o dio! o dio!
Chi mi tolse a me stesso
Ch' a me fosse più presso
O più di me, che mi possa esser io.
O dio! o dio! o dio[1]!

LE COMMANDEUR.

Ah! marchese, que ne pouvez-vous, avec le même accent pénétrant, nous *réciter* également telle fresque ou telle sculpture de Buonarotti! Là aussi

[1] V. *Appendix*, 5.

nous saisirions alors, et bien au vif, de ces aheurtements constants de la pensée à une forme et à une matière récalcitrantes, de ces chocs violents d'un sentiment grandiose contre une expression inégale, et à côté des notes puissantes et pleines d'une « fière ardeur », nous entendrions des cris d'angoisse et de défaillance, et cet étonnement douloureux : « Comment se peut-il que je ne sois plus moi-même?... » Une femme d'une beauté resplendissante et idéale, vêtue de blanc et de bleu, qui sont les couleurs du ciel, trônant sur des nuages argentés, les ailes grandes et larges majestueusement déployées, le front pur couronné d'un laurier verdoyant, le regard serein et limpide plongé dans des horizons lointains, et à côté deux chérubins proclamant sa divine inspiration, — *numine afflatur,* — c'est ainsi que Raphaël a peint le génie de la poésie et des arts au-dessus de son *Parnasse*. Rappelez-vous maintenant ces figures allégoriques qui devaient orner le tombeau du pape Jules, et dont les deux les plus achevées font la splendeur du Louvre, tandis que les quatre autres plus ou moins ébauchées croupissent indignement dans la grotte de notre jardin Boboli; contemplez ces athlètes inquiets, tourmentés, qui les uns déjà affaissés et épuisés, les autres encore bouillants et se débattant, se tordent tous dans leurs liens et semblent interroger le ciel d'un regard de reproche. Les livres et les catalogues vous nommeront diversement ces statues merveilleuses; ils les appelleront des *lutteurs,* ou

des *esclaves,* ou des *captifs;* mais si vous interrogez Michel-Ange et son confident Condivi, ils vous apprendront qu'elles étaient destinées à représenter « les *Arts libéraux,* la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, etc., chacune avec ses attributs et toutes prisonnières de la mort avec le pape Jules... » Que cette idée de figurer les arts en Titans révoltés et écrasés par le destin est extraordinaire et bizarre, et qu'elle ne se serait jamais certes présentée à l'esprit d'un Phidias ou d'un Praxitèle, d'un Raphaël ou d'un Mantegna, mais qu'une pareille conception est typique, par contre, pour un Michel-Ange, pour son génie et son œuvre!

Aussi ne vous étonnez point que cette œuvre vous soit parvenue mutilée et tronquée, par pièces et morceaux, ou plutôt qu'elle n'ait jamais existé qu'à l'état de débris et de *disjecta membra.* Une vie longue et laborieuse entre toutes, — vous savez que Michel-Ange est mort à quatre-vingt-neuf ans, et qu'il a travaillé jusqu'à son dernier jour, — n'a laissé après elle que bien peu de monuments achevés et complets; la plupart ne sont que les merveilleuses parties d'un grand tout audacieusement rêvé, mais jamais réalisé; le reste n'est que projets, ébauches et épaves. Il n'est pas jusqu'au mausolée des Médicis que le maître n'ait abandonné avant de l'avoir fini, et à quelles mesquines proportions s'est trouvé réduit en dernier lieu, dans la triste niche de *S. Pietro in Vincoli,* ce tombeau de Jules II, d'une conception d'abord si gigantesque, mais qui

maintenant ne nous offre plus qu'un seul et unique fragment de la donnée primitive! Il est vrai que ce fragment est toute une immensité, et qu'il s'appelle le *Moïse!* Sans doute les contre-temps fâcheux, les vicissitudes politiques et privées, l'indigence de la famille et la rapacité des industriels, les démêlés avec les grands et avec les petits, avec les papes et avec les carriers, en un mot les tristesses et les misères ordinaires de l'existence humaine ont eu leur large part dans les mécomptes et les défaillances de l'artiste. Sans doute aussi, le hasard s'est montré parfois bien cruel envers quelques-uns des ouvrages de Buonarotti : tel de ses cartons, comme celui de Pise, a été lacéré et anéanti par des mains négligentes ou coupables; tel bronze qu'il a coulé, comme la statue de Jules II, à Bologne, a péri dans une émeute populaire. Gardez-vous cependant de donner à ces circonstances tout extérieures et accidentelles une portée trop haute, et si dans les vastes domaines de Michel-Ange vous ne voyez presque partout que des ruines cyclopéennes, des blocs épars et d'immenses tronçons de colonnes et de figures, avant d'en accuser le ciel, pensez à la nature volcanique du sol, à la nature volcanique de l'homme surtout, qui y a établi son royaume. Il a été dans l'essence du génie de Buonarotti de procéder par des commencements incessants, par des déceptions colossales et par de sublimes méprises; il eut souvent à l'égard de l'inspiration, et dans le sens idéal, cette même inadvertance qui, dans le sens technique, lui

est parfois arrivée, à ce qu'on affirme, avec ses blocs de pierre : il s'y attaquait dans un premier et fougueux emportement, sans avoir pris les mesures exactes, ni calculé les proportions, et ne s'apercevait que trop tard que sa pensée excédait sa matière ouvrable. Cela n'a certes jamais ébranlé sa foi dans son idéal, ni la noble confiance qu'il avait dans son génie; mais je n'affirmerais pas qu'il n'eût eu par moments des doutes sur son art. Il n'admettait pas qu'il fût peintre; il proclamait en maintes circonstances que l'architecture n'était point son fait; et si d'ordinaire il aimait à être désigné du nom de sculpteur, il repoussait cependant à de certains moments jusqu'à cette dernière appellation. On a de lui telle lettre où il proteste contre l'adresse *Michelangelo scultore :* « Son nom, écrit-il, est *Michelangelo Buonarotti,* et il n'a jamais accepté de commande de tableaux ni de statues; il a seulement travaillé pour trois papes et parce qu'il n'a pu faire autrement... » Ainsi ni l'architecture, ni la peinture, ni la sculpture, — serait-on parfois tenté de penser, — ne lui offraient un mode d'expression suffisant; il lui fallait, dirait-on, un art plastique tout autre et introuvable, un art aussi personnel, aussi inconnu, aussi immense que le monde qui agitait son âme : *moles agitans mentem!*

Ce qui est sûr, dans tous les cas, c'est qu'il n'avait qu'en médiocre estime l'art de son temps, et qu'il éprouvait une répulsion invincible pour les plus grands maîtres de la Renaissance. Il était de

ces natures fortes et passionnées, aussi entières dans leurs affections que dans leurs répugnances. « Ceux qui admirent les œuvres de Michel-Ange, disait Vittoria Colonna, n'admirent que la moindre part de lui-même »; les *lettres* intimes que nous avons de lui nous permettent du moins d'admirer son cœur grand et simple, éminemment bon et généreux, et nous forcent de reconnaître également que, chez un tel homme, les inimitiés d'artiste ne pouvaient avoir pour mobile aucun sentiment bas et mesquin. Elles tenaient évidemment à ses convictions les plus profondes, à l'idéal qu'il se faisait de son art; mais je ne comprends pas comment on s'obstine, de certain côté, à vouloir nier le fait même de ces inimitiés, alors qu'on ne peut citer de Buonarotti un seul témoignage de bienveillance envers ses illustres émules, tandis que l'on connaît de lui plus d'une dure parole à l'adresse des plus éminents parmi eux. « Il n'y a que ces idiots *(caponi)* de Milanais pour te commander un travail en bronze », dit-il un jour publiquement à Léonard de Vinci; et Raphaël n'était à ses yeux qu'un « envieux » qui avait « plus d'application que de génie ». La page sublime de la Sixtine ne fut-elle pas d'ailleurs, et dès l'origine, un manifeste de guerre éclatant et solennel contre la peinture telle qu'on l'avait connue et cultivée jusqu'à ce jour? Il est vrai qu'on fut loin de s'en douter dans les premiers moments, et qu'on ne vit pas même une révolte là où il y avait déjà toute une révolution.

On fut ébloui, fasciné, devant cette voûte de la Sixtine, et pour parler avec Gœthe, on n'eut des yeux que pour « ces grands yeux de Michel-Ange », pour le sens nouveau avec lequel il semblait regarder la nature, et la révéler à une génération ravie. Avec sa candeur et sa bonne foi juvéniles, avec son charmant instinct d'abeille, l'élève immortel de Pérugin se mit aussitôt à étudier les *Prophètes* et les *Sibylles* et à y chercher des inspirations nouvelles dont on trouvera la trace dans plus d'une de ses fresques, à partir de cette date, et l'expression peut-être la plus parfaite et la plus libre dans les cartons de *Hampton Court*. Bien des esprits purent alors croire naïvement à l'union des deux croyances, comme ils unissaient eux-mêmes et confondaient dans une admiration sympathique la *terribilità* de Michel-Ange, ainsi qu'ils l'appelaient, et la grâce divine de Sanzio; mais Buonarotti demeura sourd à toutes ces sollicitations et garda un silence obstiné et farouche. Il ne devait le rompre qu'au bout de trente ans.

Je connais très-peu de spectacles aussi saisissants, aussi pleins d'un enseignement profond que cette attitude silencieuse de Michel-Ange pendant toute cette période mémorable. Après avoir créé les *Prophètes* et les *Sibylles* qui sont demeurés son œuvre la plus complète et son chef-d'œuvre, après avoir porté ce défi immense à la peinture de son temps, il quitte Rome, fixe son séjour à Florence, et ne touche plus à la brosse durant vingt-cinq

ans. Durant tout ce quart de siècle, il n'a pas non plus la moindre parole d'encouragement pour les grands maîtres qu'il a laissés dans la Cité éternelle, et qui là, ou sur tel autre point de l'Italie, poursuivent leur glorieuse carrière et descendent dans la tombe l'un après l'autre. « Vous avez sans doute appris comment est mort ce pauvre diable de Raphaël *(quel povero di Raffaelo)*, duquel vous avez eu assez de déplaisir, ce que Dieu lui pardonne! » se laisse-t-il écrire de Rome par son fidèle Sébastien del Piombo, et sans protester. Il n'a point de larmes pour cette mort, ni pour celle de Léonard, de Luini, de del Sarto ou de Corrége, pas plus qu'il n'a de regard pour leurs productions. Il travaille au mausolée des Médicis, au *Pensieroso*, et il pense aussi de temps en temps au tombeau du pape Jules et à son *Moïse*, — ce *Moyses surgens* dont il rappelle si bien à cette époque la pose recueillie et menaçante. Car lui aussi il a l'âme courroucée à la vue des fausses divinités qu'on adore au loin; il se retient encore et demeure au repos, mais vous sentez qu'il va se redresser et éclater d'un moment à l'autre. Il se lève, en effet, tel jour inoubliable : au bout d'un quart de siècle, il revient à Rome, reprend le pinceau si longtemps délaissé, et s'enferme de nouveau pour sept ans dans sa chapelle Sixtine. Là il peint le *Jugement dernier* et dit son dernier mot, et ce mot est un anathème! Sur ce pan de mur au-dessus de l'autel, il était venu tracer à soixante-six ans le *Mané*,

Thécel de la Renaissance, prononcer la condamnation de tout un monde de grâce et de beauté, qui avait charmé et séduit les générations passées et qui désormais allait périr...

LA COMTESSE.

Vous me faites trembler, cher maître, et bien que je n'aie jamais été enthousiaste du *Jugement dernier,* il me coûterait, je vous préviens, d'admettre cette œuvre parmi les dates néfastes.

LE COMMANDEUR.

Je reconnais humblement, madame la comtesse, tout ce que mes paroles peuvent avoir de choquant à première vue; mais veuillez faire avec moi un simple rapprochement historique, qui n'a certes rien de forcé, puisqu'il s'agit du même art, dans le même pays et à la distance seulement de quelques générations. Représentez-vous d'abord cette époque unique dans l'histoire de la peinture qui va de Léonard jusqu'à la mort de Raphaël, cette époque si courte, si rayonnante et si radieusement encadrée de deux divins sourires, le sourire de la *Joconde* et celui de la *Galatée.* Ou bien rappelez-vous seulement la période plus courte encore, une période de trois lustres à peine, pendant laquelle Rome était devenue le centre de toute l'activité artistique de l'Italie, et put ainsi cueillir la fleur et le fruit d'une végétation de plusieurs siècles. Car c'est là une des merveilleuses originalités

de notre art italien, qu'après s'être lentement développé à l'ombre des écoles de Florence, de Pérouse, de Milan, etc., il eut son dernier et splendide épanouissement dans cette Rome qui jusque-là l'avait comme ignoré, n'avait eu pour lui ni abri ni école, mais, à ce moment décisif, lui fit don de deux grandeurs qui n'étaient qu'à elle, la grandeur de la tradition chrétienne et la grandeur de la tradition classique. C'est d'ailleurs ce que le divin Sanzio sut indiquer dans un symbolisme magistral, alors que, dès son premier début à Rome et dans la première *Stanza* du Vatican, dont il put orner les murs, il donna l'*École d'Athènes* comme pendant à la *Dispute du Saint Sacrement*. Arrivée au plus haut degré de son développement et à sa perfection suprême, la grande Renaissance fut l'union harmonieuse de la profondeur du sentiment chrétien et de la beauté de la forme classique. Je n'insisterai pas plus longtemps sur un thème aussi connu et aussi ressassé, et je me contenterai d'attirer votre attention sur le discernement admirable dont les maîtres de cette époque firent preuve dans le choix de leurs sujets. Ils évitèrent autant que possible les pages sombres de l'Évangile et s'en tinrent à ses tableaux pleins de douceur, de gloire, de mouvement et de vie : l'Enfance de Jésus, la Sainte Famille, l'Adoration des Mages, les Paraboles, l'Eucharistie, la Vision du Thabor, la Résurrection et l'Ascension du Christ, le Mariage, l'Assomption et le Couronnement de la Sainte Vierge, la Déli-

vrance de saint Pierre, la Prédication de saint Paul, etc. Dans le drame émouvant de la Passion, ils éludèrent discrètement les scènes de supplice, telles que la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Crucifiement, et aimèrent mieux représenter la Mise au tombeau, — le moment où la mort ayant perdu son aiguillon ne laisse plus de place qu'à l'amour dévoué et à la douleur contenue, — et si le *Spasimo di Sicilia* fait exception sous ce rapport, il n'est pas sans intérêt d'apprendre que le groupe principal en est tiré de la *Grande Passion* de Dürer, Alberto *Duro,* comme on l'appelait de ce côté des Alpes : on dirait que l'artiste italien eût voulu marquer par là combien le sujet demeurait étranger à sa nature. C'est avec le même sentiment de la mesure que les maîtres de l'époque surent dégager de la masse des miracles et des légendes du catholicisme les traits les moins faits pour blesser le goût, les plus propres à devenir une fête pour les yeux aussi bien que pour l'âme. Ils empruntèrent à l'Olympe classique ses formes les plus idéales et les plus divines, et au ciel des chrétiens, en revanche, ses données les plus naturelles et les plus humaines, — compromis magnanime et qui seul put ramener l'équilibre entre l'infini et le fini, faire concorder les deux choses au fond aussi contradictoires, — *res dissociabiles,* — que le spiritualisme chrétien et la beauté plastique.

Combien différent, par contre, est le spectacle que présente notre peinture à partir de la seconde

moitié de ce même seizième siècle! Je ne parle pas, bien entendu, des Vénitiens, dont les destinées furent aussi distinctes que le développement a été original et indépendant : je parle des successeurs et continuateurs directs de l'héroïque génération qui avait illustré le pontificat de Jules II et de Léon X, les *maniéristes,* les *naturalistes,* les *éclectiques,* comme on les a appelés depuis. Déjà ces dénominations mêmes indiquent l'effondrement de cette unité de doctrine qui, malgré les aptitudes et les aspirations diverses des maîtres précédents, avait donné à leurs œuvres un air de famille, un grand air d'une noblesse et d'une distinction incomparables. A l'époque où nous sommes arrivés, il n'y a plus de règle suprême, de canon de beauté pour la conception artistique; c'est le règne de l'arbitraire et du caprice, le caprice non-seulement du peintre, mais de l'amateur qui commande le tableau, du public qui impose son goût, et qui ne veut plus que des coups et des tours de force. Dès ces premières années, Vasari, le disciple de Michel-Ange et l'historiographe de l'art de ce temps, ne se fait pas faute de célébrer toute difficulté vaincue, tout raccourci prestement enlevé, comme autant de manifestations du sublime. On s'ingénie à produire des *atti* et des *académies,* c'est-à-dire à représenter le corps humain dans des attitudes théâtrales sans cause et dans des mouvements violents sans nécessité. Dans les vastes compositions, on croit faire grand en faisant nombreux, en remplissant le

tableau d'une multitude de figures dépourvues d'action et de signification. Le talent est parfois encore immense, l'habileté du pinceau vraiment stupéfiante ; mais aucun souci de la vérité idéale, aucune préoccupation de l'harmonie et de l'équilibre du sentiment et de la forme, tout est sacrifié à la recherche du pathétique. L'Évangile n'est plus l'idylle terrestre ou céleste, touchante ou sublime des grands maîtres de la Renaissance ; il devient un drame lugubre, un mélodrame en mille scènes diverses, poignantes et sinistres, avec des Flagellations, des *Ecce homo,* des Crucifiements, des Massacres des innocents, où l'artiste fait surtout valoir la férocité et la vigueur musculaire des bourreaux. Dans la vie des saints, on fait choix des extases les plus convulsionnaires, des miracles les plus disgracieux, des martyres les plus rebutants, et il est effrayant de voir la puissance tortionnaire que sait déployer en de telles occasions un peintre même aussi gracieux et aussi souriant que le Domĩniquin. C'est lorsqu'en sortant des *Stanze* du Vatican, du portique de l'*Annunziata* ou du réfectoire de *Santa Maria delle Grazie,* vous vous trouvez brusquement placé devant ces Carrache, Caravage, Guerchin et Dominiquin, c'est alors surtout qu'il vous est donné de reconnaître combien notre art a perdu de sa sérénité et de sa noblesse, combien son horizon s'est abaissé et assombri. Vous vous demandez si c'est bien le même art, le même pays, la même religion, et si vous essayez

de remonter ce courant impétueux et noir, et de pénétrer jusqu'à sa source, vous arrivez tout droit à la Sixtine et en face du *Jugement dernier*.

Tout a été dit sur cette peinture formidable, dans un débat qui dure déjà depuis plus de trois siècles; et peut-être même ce bonhomme de Vasari a-t-il épuisé le sujet dès l'origine, en racontant ingénument que la fresque au-dessus de l'autel de la Sixtine fut dévoilée le 25 décembre 1541, *con stupore e maraviglia di tutta Roma*. L'émerveillement et la stupeur, ces deux sentiments se combattront en effet éternellement devant cette œuvre monumentale : on ne cessera d'admirer la science de Michel-Ange et son « bonheur prométhéen », comme on l'a appelé [1], à jongler avec la figure humaine dans tous ses mouvements, ses attitudes, ses raccourcis et ses groupements possibles ou inimaginables; mais on se demandera toujours avec stupeur si c'est bien là le *Jugement dernier* dans le sens chrétien et catholique, si c'est bien là ce monde émouvant et terrible que Dante avait placé sous l'invocation « de la divine Puissance, de la suprême Sagesse et du *premier Amour* ». Et puisque le nom de l'auteur de la *Divine Comédie* vient d'être prononcé, permettez-moi de protester ici contre cette opinion si courante, si souvent répétée par les autorités même les plus respectables, et si peu fondée cependant, qui voit dans le *Juge-*

[1] Jacob BURCKHARDT, *Cicerone*, III, S. V

ment dernier une puissante inspiration dantesque. On s'est laissé évidemment influencer à cet égard par les détails tout à fait secondaires et extérieurs : la barque de Charon, le damné enroulé d'un serpent, etc., détails du reste qu'on peut signaler également dans mainte peinture antérieure à Michel-Ange. C'est précisément dans ces peintures du quatorzième et du quinzième siècle, dans les fresques de Giotto, d'Orcagna et de Fiesole, qu'il est aisé de reconnaître l'empreinte manifeste du génie d'Alighieri : on y trouve cette tendance constante à l'allégorie, ce symbolisme grandiose, cette conception mystique de l'univers, cette religion de la grâce, ce culte de la Sainte Vierge, en un mot tous ces éléments constitutifs de la poétique de Dante, dont on chercherait vainement la trace dans l'œuvre de Buonarotti. Michel-Ange a certainement connu et approfondi le poëme florentin comme pas un de ses prédécesseurs ou émules; il l'a lu et médité pendant toute sa vie; il l'a même *illustré* par des dessins dans un cahier spécial dont on ne saurait assez regretter la perte irréparable. Toutefois il est permis de dire que cet homme extraordinaire a procédé à l'égard de la *Divine Comédie* exactement comme il l'a fait à l'égard des monuments de l'antiquité, à l'égard des livres sacrés de la Religion, et du livre profane de la Nature; il les a tous étudiés, admirés et commentés avec le sens qui n'était qu'à lui, mais aussi avec la résolution inébranlable de n'en tenir aucun compte dans son

travail créateur, et de n'obéir là qu'aux suggestions de son génie autonome. Il y a dans la *Divine Comédie* un passage sur lequel on n'a peut-être pas assez insisté; c'est celui où le poëte interrompt brusquement le récit des souffrances du Purgatoire pour exhorter le lecteur à ne pas se laisser ébranler, dans son propos pour le bien, à la vue des peines qu'une volonté insondable inflige à ceux mêmes qui se sont repentis; et il l'adjure *de ne pas s'appliquer à la forme du martyre,* mais de penser à la conséquence, au salut éternel qui est au bout de toutes ces épreuves :

> Non attender la forma del martire;
> Pensa la succession...[1].

Or c'est à la forme du martyre que s'applique avant tout l'art de Michel-Ange dans le *Dies iræ* qu'il évoque devant nos yeux : son monde est plein de désolation et de terreur, son ciel crie vengeance et ne montre que les instruments ignominieux qui ont servi à flageller et à crucifier un Dieu; son Christ ne lève la main que pour punir, et il n'est pas jusqu'à la Sainte Vierge qui ne soit saisie d'épouvante, et, oubliant d'intercéder, ne cherche plus qu'à se voiler la face... Il y a aussi peu d'inspiration dantesque dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, que d'inspiration évangélique dans ses *Prophètes* et ses *Sibylles.*

[1] *Purgat.*, x, 109-110.

Fatalité étrange qui a fait la part d'influence si inégale à ces deux œuvres, dont l'une a marqué l'aurore et l'autre le crépuscule d'un génie comme n'en a pas connu l'humanité! A partir de la seconde moitié du seizième siècle, on ne parle plus que pour mémoire des *Prophètes* et des *Sibylles,* et c'est le *Jugement dernier* qui fait fureur et école! La voûte de la Sixtine ne dit plus rien aux imaginations et aux cœurs avec ses figures grandioses, si puissantes, si éternellement jeunes; maîtres et disciples sont à genoux devant l'unique tableau au-dessus de l'autel et y cherchent des modèles pour des *atti* et des *académies,* des inspirations pour des peintures confuses, violentes et lugubres... Parmi les antinomies, parmi les inversions si nombreuses dans la destinée de Michel-Ange, ce n'est pas là, à coup sûr, une des moins remarquables, ni des moins tragiques, que cette fortune diverse de ses deux fresques immortelles.

LE PRINCE SILVIO.

Il est téméraire, je le sens, de soulever des objections contre un discours si plein de faits et d'autorité; mais en suivant la dernière partie surtout de votre thèse, monsieur le commandeur, je n'ai pu m'empêcher de me demander si vous ne rendez pas, par hasard, Michel-Ange responsable d'une grande évolution aussi irrésistible qu'universelle, et si vous ne mettez pas à la charge d'un seul génie, fût-il celui de Buonarotti, ce qui, à bien le regarder, a

été le génie même du temps, et la fatalité inexorable de l'histoire.

Oui, vous avez raison, cher maître, la courte époque qui va de Léonard jusqu'à la mort de Raphaël a été une des plus radieuses de l'humanité, et j'ajouterai que ce merveilleux épanouissement ne s'est point borné aux arts; il a éclaté avec la même force et avec la même splendeur dans la poésie de l'Arioste, dans la politique de Machiavel, dans l'érudition d'un Mirandole et d'un Politien, dans les rêves des cabbalistes et des platoniciens, dans toutes les manifestations de la vie en un mot. Le beau préoccupait presque exclusivement, animait et entraînait les esprits les plus larges et les plus élevés; il était devenu le but, la grande affaire et l'excuse en toute chose, et c'est de ce temps, si je ne me trompe, que l'art, l'ingéniosité, l'adresse, prirent chez nous si généralement le nom de *virtù;* cette *virtù* qui, selon le mot terrible de l'auteur des *Discorsi,* s'allie parfaitement avec la *scelleratezza* [1]... Il y eut alors en Italie un enthousiasme sincère, un culte naïf de la beauté, comme il y eut en France, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une foi candide, généreuse, étourdie dans le bien, dans les lumières, dans la perfectibilité infinie de notre race. Ces deux époques de la *virtù* et de la *philosophie* se ressemblent à plus d'un égard, et si un aussi fin connaisseur de la vie et de ses jouis-

[1] MACHIAVEL, *Discorsi,* I, 10.

sances que M. de Talleyrand signalait les dernières années du règne de Louis XV, et les premières de celui de Louis XVI, comme la période la plus douce et la plus agréable de sa longue existence, plus d'un parmi nous, et notre marchese Arrigo le premier, je le pense, ne demanderait peut-être pas mieux que de vivre dans des temps pareils à ceux de Jules II et de Léon X. Mais de tels moments dans l'histoire de l'humanité sont, hélas! aussi fugitifs que périlleux; ils ont en eux un principe malsain et délétère qui ne tarde pas à se développer et à amener une réaction plus ou moins violente, mais inévitable. Je n'ai point à m'étendre ici sur le mal qui rongeait le monde gracieux et facile tant regretté par M. de Talleyrand; mais, quant à la Renaissance, vous vous êtes vous-même posé la question, monsieur le commandeur, si sous ces tièdes et suaves effluves l'art du seizième siècle ne se fût pas bien vite alangui et étiolé; et ce que vous avez dit de l'art s'applique avec plus de raison encore à toute notre vie sociale et morale dans ce même siècle. Comme l'époque de la *philosophie*, celle de la Renaissance provoqua une réaction qui, pour être moins sanglante et moins funeste, fut pourtant tout aussi inéluctable et profonde.

Cette réaction nous vint de la réforme ou plutôt du mouvement de contre-réforme qu'amena en Italie l'audacieuse entreprise de Luther. Sous le coup de ces attaques des hommes du Nord, le catholicisme se recueillit et se roidit avec une énergie

admirable; il devint austère et rigide. A la place des Rovere, des Médicis, des Farnèse, ce furent maintenant les Caraffa, les Ghisleri, les Buoncompagni et les Peretti qui se succédèrent sur le trône pontifical; le concile de Trente, l'ordre de Jésus et le saint-office s'efforcèrent de rétablir une discipline sévère dans le monde de la foi et de la pensée; le bien et le vrai l'emportèrent sur le beau dans la préoccupation générale, et on vit en toutes choses un retour, — *un ritorno al segno,* comme dirait notre Machiavel, — vers les idées et les sentiments des âges précédents. Cet assombrissement de l'horizon que vous signalez avec tant de justesse, monsieur le commandeur, dans le domaine de l'art à partir de la seconde moitié du seizième siècle, je l'aperçois également dans plus d'un domaine encore, dans la vie religieuse, dans le système politique, dans l'érudition, dans la poésie. La *Gerusalemme* diffère autant sous ce rapport de l'*Orlando* que peut le faire tel tableau bolonais d'une œuvre de Léonard et de Sanzio, et il n'est pas douteux pour moi que l'esprit de Tasse n'ait sombré précisément dans le conflit douloureux entre les séductions de la Renaissance dont il subissait encore tout le charme, et les scrupules de la contre-réforme dont il ressentait déjà toutes les terreurs. Il est bien vrai que les grands maîtres de la Renaissance, dans leur souci presque exclusif de la beauté et de l'harmonie, ont évité les pages trop lugubres de l'Évangile et les légendes trop pathétiques du

catholicisme; mais il est vrai aussi que leurs devanciers au quatorzième et au quinzième siècle, plus croyants ou du moins plus naïfs, avaient hardiment abordé mainte scène de martyre et d'extase, et il me semble tout naturel, dès lors, que notre peinture soit revenue à des sujets analogues sous l'influence de la grande réaction religieuse, « de la nouvelle éruption du catholicisme », pour parler avec M. de Maistre, dont les Paul IV et les Sixte-Quint avaient donné le signal.

LE COMMANDEUR.

Mais elle y est revenue malheureusement sans la naïveté, sans la simplicité des anciens maîtres; elle y est revenue enrichie de toute cette science d'anatomie, surchargée de toute cette exubérance plastique, rompue à ces difficultés du raccourci et visant en tout à cet extraordinaire et à ce colossal dont Michel-Ange lui avait laissé l'enseignement dangereux! C'est précisément ce raffinement de la science à propos des sujets qui, en somme, font appel à notre foi la plus candide et la plus enfantine; c'est cette disparate qui me blesse le plus, je l'avoue, dans les œuvres de ce genre dues au pinceau d'un Carrache, d'un Dominiquin ou d'un Guide, et combien je leur préfère telle peinture du quatorzième ou quinzième siècle, où nous n'avons à admirer ni le tumulte de la foule, ni la vigueur des bourreaux, ni le réalisme du supplice; où nous n'admirons que le saint, que le martyr surmontant

la souffrance par cette foi qui illumine son front, par ce regard qui, selon la belle expression de Dante, est déjà « la porte du ciel » !

LE MARCHESE.

E lui vedea chinarsi per la morte,
Che l'aggravava già, inver la terra,
Ma degli occhi facea sempre al ciel porte [1].

LE COMMANDEUR.

Je rends l'hommage le plus sincère, mon prince, aux considérations élevées que vous venez de nous présenter sur le caractère de notre contre-réforme dans la seconde moitié du seizième siècle, et j'admets que notre art n'a pu échapper aux suites d'une évolution aussi générale et aussi profonde. « Mais tout cachet n'est pas bon, lors même que la cire en est de toute bonté », a dit l'auteur :

... Ma non ciascun segno
È buono, ancor che buona sia la cera [2];

et il m'est impossible de reconnaître un *buon segno* dans l'empreinte ineffaçable que notre peinture et notre sculpture reçurent à ce moment critique de la main puissante de Buonarotti. La *terribilità* de la Sixtine n'était pas faite pour nous redonner des Giotto et des Fiesole; elle ne pouvait en dernière conséquence produire que des Carrache et des Bernin, — et dès lors, il me semble que, même

[1] *Purgat.*, XV, 109-115. (V. *Appendix*, 6.)
[2] *Ibid.*, XVIII, 38-39.

dans le seul intérêt du sentiment religieux, il eût mieux valu s'en tenir aux madones de Raphaël, et aux marbres inspirés de notre grand Andrea Sansovino.

Un génie sans ancêtres et sans postérité, un génie unique dans les annales de l'imagination créatrice, et qui du fond de son *moi* a tenté de construire un univers inconnu; qui a rompu avec toutes les traditions et toutes les notions du passé, pour ne suivre en toutes choses que les inspirations de sa pensée souveraine; qui a exploré jusque dans ses coins les plus reculés le domaine de la plastique, mais qui s'est aussi brisé et meurtri à ses bornes infranchissables; un esprit qui a rêvé je ne sais quel sublime ἕν καὶ πᾶν de l'art, et qui n'a laissé que de sublimes fragments et débris; qui a connu les plus fières extases aussi bien que les défaillances les plus déchirantes, et dont le nom marque à la fois l'apogée et la décadence de notre art moderne : tel nous apparaît Buonarotti aussitôt que nous ne craignons pas de le regarder en face, et de nous élever au-dessus de ces jugements de convention qui, depuis les temps de Vasari, n'ont cessé d'avoir cours chez nous. Car il est permis d'appliquer à Michel-Ange ce que le poëte français a dit d'un autre Titan, du César moderne :

> Cet homme étrange avait comme enivré l'histoire;
> La justice à l'œil froid disparut sous sa gloire!

Eh bien! je me trompe fort, ou à tous les points

de vue indiqués ici, l'auteur de la *Divine Comédie* nous présente un spectacle très-différent et complétement opposé. Loin d'abord de rompre comme Michel-Ange avec la tradition hiératique de l'art chrétien, et de rejeter le grand travail des générations passées, Dante a fait des croyances et des imaginations du moyen âge les fondements mêmes de son œuvre immortelle. Il a pris à ce moyen âge les sujets, les types et les emblèmes ; il s'est inspiré de ses légendes religieuses, de ses fictions populaires, des contes de ses troubadours et trouvères : son poëme est l'épopée par excellence de cette époque mémorable dont il reproduit les sentiments, les idées, et jusqu'aux doctrines scolastiques. Ce n'est pas seulement dans ses détails et ses épisodes, c'est dans tout son ensemble que ce merveilleux édifice est construit de matériaux préparés par une longue suite de siècles, de pierres tirées des rudes et primitifs monuments de la pensée catholique ou nationale, — pierres brutes et informes, mais qu'une main d'artiste magique a su façonner, polir et coordonner ensuite d'après un plan admirable. Notre Ugo Foscolo a été le premier à signaler ce fait, au commencement de ce siècle; après lui nombre d'érudits ont suivi le sillon, et un Français a pu donner à une étude très-ingénieuse sur ce sujet le titre aussi piquant que bien justifié de *la Divine Comédie avant Dante*[1]. Telle légende, en effet,

[1] Voyez cette étude de M. Charles Labitte dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1842.

de saint Patrice ou de saint Brandan, tel fabliau de Rutebeuf ou de Houdan, contient déjà les premiers rudiments des récits gravés depuis dans les *terzines* en traits de feu; vous y trouvez déjà des lacs de poix bouillante, des puits de géants et des tempêtes éternelles dans la sombre Géhenne; on vous y parle également du mont du Purgatoire et de la musique des sphères comme de la splendeur des planètes dans le séjour des bienheureux. Vous vous rappelez tous, messieurs, les origines que le poëte assigne au double royaume où toute âme humaine vient expier ses péchés ou s'en purifier? Le jour, dit-il, où le premier et le plus beau des anges se révolta contre Dieu et fut précipité du ciel, la terre recula d'horreur et s'effondra sous les pieds de Lucifer déchu; à la suite de cet effondrement se creusa le cratère de l'Enfer, et surgit du côté opposé la montagne du Purgatoire. Tombé au fond de cet entonnoir, Satan s'y débat dans des tortures éternelles; ses ailes d'ange, qui ont pris la forme des membranes hideuses d'une chauve-souris, s'agitent constamment et ne produisent qu'un froid aquilon qui fait de cette partie de l'abîme une région de glace; plus l'esprit des ténèbres s'agite, et plus il accumule les amas de givre autour de lui et des autres damnés de la *Caïna*... Quelle conception et quel tableau! Et pourtant il n'y a pas un seul trait de ce tableau qui ne soit une réminiscence ou un reflet des traditions des âges précédents; il est vrai qu'il a fallu le génie d'un Alighieri pour réunir tant de traits

épars en cette seule image d'une puissance incomparable! Là même où Dante s'écarte des données reçues et cherche des voies nouvelles, il n'abandonne jamais complétement le terrain commun des croyances et des imaginations de l'époque. Il ne suivit pas, par exemple, la pensée populaire qui plaçait alors dans le ciel des jardins toujours florissants ou des palais aux colonnes d'or et aux murs de diamant, avec des encensoirs d'argent et des harpes d'ivoire; il aima mieux se souvenir de ces cathédrales gothiques qui à cette époque s'épanouissaient sur le sol chrétien, de ces temples avec des portails où s'étalait souvent la représentation du jugement dernier, avec les vitraux de la nef faisant rayonner les martyrs et les vierges, avec la grande rose flamboyante au milieu, où l'on voyait ordinairement les neuf chœurs des anges autour de la majesté de Dieu. Cette architecture symbolique ne semblait-elle pas parler, elle aussi, et dans son langage de pierre, du triple royaume dont la mort ouvre la porte? Aussi est-ce à cette architecture que le poëte a emprunté la pensée de décrire la plus haute région du ciel sous la forme d'une grande rose blanche, dont les feuilles sont les siéges des élus...

LE MARCHESE.

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa,
Che nel suo sangue Cristo fece sposa [1].

[1] *Parad.*, XXXI, 1-3. (V. *Appendix*, 7.)

LE COMMANDEUR.

Profondément respectueux envers la tradition chrétienne, Dante ne le fut pas moins pour la tradition classique, telle, à la vérité, qu'on la connaissait et qu'on la comprenait à son époque. Les marbres sublimes qui devaient plus tard former l'ornement du Belvédère étaient encore alors enfouis dans le sol, et les Grecs de Byzance n'avaient pas encore porté en Italie, dans leur fuite devant les conquérants turcs, les glorieux monuments de leur littérature. L'auteur de la *Divine Comédie* n'avait que des notions très-confuses sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, bien qu'il appelle Homère le « poëte souverain »; mais il connaissait Virgile, il avait pour lui, comme tout le moyen âge du reste, une adoration mystique, presque religieuse. Il lui devait, disait-il, « ce beau style qui lui a fait tant d'honneur »; il lui devait plus sûrement tout son enthousiasme et presque toute sa science de l'antiquité. Sans doute, cette science n'est pas toujours de bon aloi, et l'enthousiasme manque parfois de discernement : j'avoue, par exemple, que je n'ai jamais pu me réconcilier avec la singulière idée qu'a eue Dante de placer Caton d'Utique dans le Purgatoire et de lui donner même là les hautes fonctions de surveillant et de *whipper in* des âmes repentantes. Mais, en revanche, avec quelle grandeur, avec quelle énergie incomparables a-t-il su dessiner les figures d'un Minos, d'un Charon, d'un Pluton,

quel beau et original usage a-t-il fait du fleuve symbolique de Léthé! Macaulay a très-finement observé[1] que Dante est le seul poëte moderne chez lequel les réminiscences de la mythologie grecque ne font pas l'effet d'être puériles ou pédantesques. L'emploi dans le « poëme sacré » de ces noms classiques suggère au contraire à l'esprit la vague et saisissante idée de quelque mystérieuse révélation antérieure à toute histoire, et dont les débris épars se trouveraient déposés parmi les superstitions et les impostures des religions anciennes. « La mythologie chez Dante, dit l'éminent critique anglais, semble coulée dans le moule plus sévère et plus colossal des premiers âges; on y sent plutôt le souffle d'un Homère et d'un Eschyle que celui d'Ovide et de Claudien. » Il est sûr dans tous les cas qu'aucune œuvre du moyen âge n'a fait à l'antiquité une part aussi large et aussi significative que la *Divine Comédie*. Alighieri a inauguré cette union du monde classique et du monde chrétien qui devait être la grande pensée de la Renaissance, et que Michel-Ange seul ne devait jamais admettre, malgré toute l'admiration qu'il éprouvait pour les marbres anciens, et malgré tout l'enthousiasme que lui inspirait le poëme florentin.

Parlerai-je maintenant de la fidélité que Dante a su apporter dans les reproductions de la nature, du singulier relief qu'il s'est toujours efforcé de don-

[1] *Criticisms on the principal Italian writers (Miscellaneous writings).*

ner aux sujets de l'histoire? Mais ses tableaux de la nature sont également célèbres par leur éclat poétique comme par leur rigoureuse exactitude, et les figures historiques dans la *Divine Comédie* forment une suite admirable de portraits aussi vivants, aussi individuels qu'ait jamais tracés pinceau de grand maître! Ce n'est pas certes dans le poëme florentin que Michel-Ange a trouvé le modèle pour le paysage fictif de son carton de Pise, ou pour les têtes imaginaires des deux Médicis dans le mausolée de Saint-Laurent; rappelez-vous seulement le récit de la bataille de Campaldino et de la mort de Buonconte dans le cinquième chant du *Purgatoire;* songez à l'empreinte indélébile, à l'impression iconique qu'a laissée dans votre âme chacune des ombres évoquées par Alighieri! Dante éprouve tellement le besoin de tout caractériser et individualiser, qu'il invente des attributs divers et des noms spéciaux jusque pour ses nombreux démons: ces noms de Malebranche, Scarmiglione, Calacabrina, Graffiacane, Farfarello et Rubicante qui ont tant fait suer notre bon Landino. Il sent tellement la nécessité de rendre ses visions plastiques et tangibles, qu'il fait constamment appel aux images les plus courantes, aux souvenirs qui nous sont le plus familiers. Pour peindre la presse et le va-et-vient des pécheurs dans le cercle de Malebolge, il rappellera la foule romaine couvrant, un jour de jubilé, le pont qui conduit à Saint-Pierre; arrivé au fleuve bouillant de bitume où sont plongés les damnés, il

déroulera le magnifique tableau de l'arsenal de Venise, « alors que pendant l'hiver bout la résine tenace qui sert à radouber les bois avariés »; il comparera le géant Antée à la *Carisenda*, la tour penchée de Bologne, « qui semble aux regards prête à se renverser toutes les fois qu'un nuage passe au-dessus d'elle »; ailleurs, les âmes emprisonnées dans de petites flammes le feront penser à ces *lucioles* que connaît tout Florentin, et que nous voyons précisément scintiller sur la pelouse devant nous. Contraste saisissant! le sculpteur et le peintre de Saint-Laurent et de la Sixtine transporte dans une région inconnue, incommensurable pour nous, les personnages les plus réels de l'histoire profane, les types les plus usuels de l'histoire religieuse; tandis que le poëte de la *Divine Comédie* cherche à rapprocher de nous autant qu'il le peut le monde d'au delà, et à rendre visibles jusqu'aux ténèbres de l'enfer...

Ce monde d'au delà, Alighieri l'a dessiné et construit avec une rigueur et une précision extraordinaires, avec cette prédilection aussi pour les nombres mystiques, avec cette sorte de *géométrie sacrée* qu'affectionnaient également tant les architectes gothiques. Son monde invisible comprend trois royaumes; chacun de ces trois royaumes a trois divisions et trois fois trois cercles; le poëme lui-même est composé tout entier en *terzines* et embrasse trois grandes parties, dont chacune correspond à un des trois royaumes et s'épanouit en trente-trois chants,

— car le premier chant de l'*Enfer* n'est que l'introduction générale à toute l'épopée. Si j'insiste sur cette symétrie réfléchie et voulue, puérile parfois dans ses détails, j'en conviens (notons, par exemple, que le dernier chant de chaque partie se termine invariablement par le mot de *stelle*), mais d'un effet grandiose dans son ensemble, c'est pour faire observer que le poëte a, dès le début, pris les mesures exactes et calculé les proportions de son œuvre inspirée :

> E come quei che adopera ed istima,
> Che sempre par che innanzi si provveggia[1].

Qui sait d'ailleurs si ce n'est point cette ordonnance préconçue, cette rigoureuse géométrie de l'infini, qui seule permit à Dante d'élever son édifice de la base jusqu'au faîte, et de le couronner de sa rose flamboyante? Le moyen âge n'a pu mener à bonne fin aucune de ses vastes entreprises : le saint-empire pas plus que la croisade, la cathédrale de Cologne pas plus que la *Somme* de saint Thomas; la *Divine Comédie* est un des rares et grands monuments qu'il nous ait laissés entièrement terminés. Je ne connais dans l'histoire des génies rien de comparable à Dante pour l'assurance magistrale, pour la résolution tranquille dans un labeur poétique qui a occupé toute une vie et embrassé le ciel et la terre. Il marche d'un pas égal et ferme, du commencement

[1] *Infern.*, XXIV, 24-25. (V. *Appendix*, 8.)

jusqu'à la fin de son pèlerinage fantastique; il s'élève de strophe en strophe, et de cercle en cercle, sans jamais hésiter dans son expression, sans jamais douter de son art. Une fois seulement il avoue que la puissance a manqué à l'imagination fière et confiante :

All' alta fantasia qui mancò possa [1];

mais cet aveu, il ne le fait que dans la dernière terzine de son dernier chant, et mis en présence de la sainte Trinité! En sommes-nous à compter des aveux semblables, dans l'œuvre, dans les fragments de Buonarotti?...

Et comment aussi ne pas rappeler à l'occasion que Michel-Ange ne prend jamais pour sujet que la figure humaine, dans le sens le plus strictement plastique, et qu'il reste toujours sculpteur, même dans ses fresques, alors qu'Alighieri fait son domaine de toute la création et emprunte ses moyens aux branches les plus diverses de l'art? Considérez seulement ce que j'appellerais volontiers les décors et les accessoires dans la *Divine Comédie*, et admirez-y la distribution à la fois profuse et ingénieuse du règne animal, végétal et sidéral dans les trois royaumes du monde invisible. Quelle immense zoographie dans l'*Enfer!* quel incomparable *bestiarium!* pour employer une expression courante du moyen âge. Depuis les trois bêtes allégoriques de la

[1] *Parad.*, XXXIII, 142.

selva selvaggia jusqu'aux nœuds tachetés de Géryon, « avec des couleurs multiples telles que jamais Turcs ni Tartares n'en ont brodé dans leurs étoffes », et jusqu'aux ailes de chauve-souris de Lucifer, tout vous y parle d'une faune comme aucune imagination humaine n'en a conçu de plus variée ni de plus fantastique. Dans le *Purgatoire*, par contre, quelle flore gracieuse et merveilleuse, naturelle et surnaturelle, depuis « l'humble jonc qui renaît subitement là où il a été brisé » et dont Virgile ceint les reins de son compagnon à la sortie de la *Caïna*, jusqu'à cette vallée enchantée où reposent les âmes repentantes après leur journée d'épreuves, — « vallée aux herbes plus brillantes que l'or et l'argent fin, le pourpre et la céruse, le bois indien luisant et serein, et l'émeraude fraîchement cassée[1] » ; — depuis ce nuage de fleurs (*nuvola di fiori*) tenu par la main des anges, et au milieu duquel apparaît Béatrice, jusqu'aux arbres de la vie et de la science qui se dressent au sommet de la montagne sacrée[2] ! Dans le *Paradis* enfin, les corps célestes seuls remplissent les espaces infinis ; la voie lactée, les astres et les planètes y chantent la gloire de Dieu, et le regard ne rencontre plus partout que rayons et lumière... Et ne dirait-on pas aussi que le poëte change de même jusqu'au procédé et au genre d'art, à mesure qu'il change de royaume dans son mystique pèlerinage? Tout est drame, action et mouve-

[1] *Purgat.*, I, 133-136; VII, 73-84.
[2] *Ibid.*, XXX-XXXII.

ment dans le sombre séjour des damnés. Dans les cercles du repentir ensuite, les âmes n'ont plus d'enveloppe : des images (*intagli*), des « visions extatiques[1] » remplacent ici les scènes animées et émouvantes de la région des maudits. Dans « le temple angélique » des bienheureux, disparaît enfin jusqu'à ce « parler visible[2] » des images et des visions : l'ouïe seule est sollicitée par des chants, par des sons et des harmonies célestes; les divers degrés de béatitude dans les sphères lumineuses apparaissent comme les voix diverses d'une même et douce mélodie[3]. L'association instinctive, inconsciente d'acoustique et d'optique que nous faisons dans notre langage ordinaire en parlant, par exemple, du *ton* d'une peinture et de la *gamme* des couleurs, cette association nous est insinuée ici par la poésie la plus réfléchie et la plus subtile... Interrogez, messieurs, vos propres souvenirs, et vous trouverez peut-être que des trois grandes parties de la divine trilogie, l'*Enfer* vous a surtout laissé une impression plastique, le *Purgatoire* une impression pittoresque, le *Paradis* une impression musicale.

En poursuivant ainsi l'étude comparée des deux maîtres, vous ne manquerez pas également de constater l'absence complète, dans l'art de Michel-Ange, de cet élément symbolique qui anime, pénètre de toute part l'inspiration dantesque, et en constitue

[1] *Purgat.*, x, 32; xv, 85, 86 *et passim.*
[2] *Ibid.*, x, 95.
[3] *Ibid.*, vi, 124-126; xxiv, 151-154 *et passim.*

aussi bien la force que la faiblesse. Dans la lettre dédicatoire au Can Grande della Scala, Alighieri lui-même appelle son poëme *polysensus :* tout en effet, dans cette trilogie, a un sens allégorique et mystique, depuis la géométrie sacrée d'après laquelle y sont construits les trois royaumes, chacun avec ses neuf divisions, jusqu'aux trois visages de Lucifer, contre-partie satanique de la sainte Trinité. N'arrive-t-il pas même au poëte d'appliquer jusqu'à Béatrice la combinaison anagogique de ces nombres *neuf* et *trois?* Dans l'Enfer, que le croissant seul éclaire de ses pâles lueurs, il n'est jamais fait mention de Dieu, du Sauveur ni de la Sainte Vierge autrement que par périphrases; ces saints noms n'apparaissent qu'avec le soleil à partir du Purgatoire; et toutes les fois que le mot CHRISTO se trouve former la fin d'un vers, il ne rime plus qu'avec lui-même dans la terzine qui suit[1]. Je ne fais qu'indiquer ici ce symbolisme constant, universel, et dont je suis loin, du reste, de vouloir nier le caractère bien souvent recherché et spécieux, voire hétéroclite et antipoétique. Il a été dit quelque part[2], et très-judicieusement, que la philosophie, la poésie et l'architecture du moyen âge étaient malades du même mal, la subtilité; j'ajouterais toutefois que,

[1] *Parad.*, XII, 71-73; XIV, 104-106; XIX, 104-106; XXXII, 83-85.

[2] Voyez la remarquable étude de M. Renan sur l'*Art du moyen âge,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1862.

par l'ensemble vaste, conséquent et continu avec lequel elles se présentent à nos yeux dans des œuvres telles que la *Somme,* la cathédrale de Cologne ou la *Divine Comédie,* ces subtilités ne laissent pas de produire un effet magistral et imposant. Les *disjecta membra* d'un monument grec, ses colonnes, ses chapiteaux, ses métopes, ses triglyphes sont chacun tout autant d'œuvres d'art achevées et complètes; tandis que les détails, les ornements, les accessoires de notre architecture gothique nous choquent, — comme bien des terzines dantesques, — par un dessin anguleux, compliqué, bizarre et fantasque; mais ces détails n'en finissent pas moins par s'harmoniser dans la masse, dans toute une symphonie de « pierres vivantes »; ces frêles roseaux, qui séparément ne paraissent qu'un vain défi porté à la loi de pesanteur, parviennent pourtant à former des faisceaux vigoureux et à soutenir un édifice presque aérien. Aussi le temple hellénique réclame-t-il toujours un ciel serein et un soleil éclatant; les ruines mêmes de Pæstum et du Parthénon ne sont belles que sous les rayons ardents du Phébus Apollon; tandis que le clair de lune est si favorable à nos églises ogivales, dont il amollit les aspérités et fait ressortir les grandes lignes! Et de même, c'est surtout par un clair de lune de notre âme, s'il est permis de s'exprimer ainsi, par certaines heures de crépuscule douces et recueillies dans notre vie morale, que nous trouvons un charme indicible à la *Divine Comédie.* Elle semble alors nous murmurer

le *Nigra sum sed formosa* de la fiancée biblique et nous transporter comme dans un songe, ainsi que le fait la sainte Lucie à l'égard de Dante, vers des rivages lointains, inconnus et suaves, où pénètrent déjà les parfums de l'Éden. En de pareils moments, l'*Arena* de Padoue, la voûte d'Assise, la *Dispute du Saint Sacrement*, — les peintures, en un mot, où s'est reflété le sentiment dantesque, — vous solliciteront pareillement et vous feront une impression semblable; mais ne demandez pas une telle impression aux fresques de la chapelle Sixtine! J'ai passé bien des jours d'une vie déjà longue dans la contemplation des œuvres de Buonarotti; elles n'ont jamais manqué de m'étonner, de me secouer et de me bouleverser, mais je ne me suis pas une seule fois surpris à rêver devant les *Prophètes* ou le *Jugement dernier*. J'avais pour cela l'âme trop violemment agitée, les yeux trop grandement ouverts en présence de ce monde étrangement mystérieux, mais aucunement mystique...

J'ose espérer, messieurs, que vous ne me prêtez pas l'absurde pensée de vouloir, par le parallèle ici esquissé, soulever une question quelconque de préséance ou de supériorité entre deux génies également extraordinaires; je m'efforce seulement de reconnaître chacun d'eux dans sa majesté souveraine et de répudier une erreur trop répandue, et qui leur attribue une espèce de *condominium* dans le même empire du surnaturel. N'est-il pas intéressant, du reste, à noter que le créateur des *Prophètes*

et du *Moïse,* malgré son admiration ardente et toujours si hautement professée pour le chantre de la *Divine Comédie,* ne lui ait cependant consacré aucun travail de son ciseau ni de son pinceau? N'est-ce pas même là une de ces antinomies si fréquentes dans la destinée de Buonarotti qu'il ait laissé à un autre le soin de s'acquitter de ce pieux devoir et que cet autre fût précisément son grand rival au Vatican, le décorateur des Stances, *quel povero di Raffaelo*? En 1519, il est vrai, alors qu'on signait à Florence une pétition au pape pour demander la translation des cendres de Dante dans sa ville natale, Michel-Ange y apposait aussi sa signature et s'offrait « à élever au divin poëte un monument digne de lui »; mais il ne devait donner aucune suite à cette idée; et maintenant, si parmi les merveilles que nous a léguées la grande Renaissance, vous voulez trouver le digne monument d'Alighieri, du divin poëte qui a eu une influence si considérable dans les sphères de l'art, c'est vers la *Camera della Segnatura* qu'il vous faudra diriger vos pas. Là, vous verrez deux fois l'apothéose de l'auteur de la *Divine Comédie* : comme poëte, dans la fresque du *Parnasse* à côté de Virgile, et comme théologien, — *theologus Dantes,* — dans la fresque du *Saint Sacrement* à côté de Savonarole, cet autre maître chéri de Michel-Ange, mais que Raphaël seul de nouveau a eu la pensée d'immortaliser de ses mains. Et que d'audace généreuse dans cette pensée d'honorer ainsi, sous l'œil des papes et dans

leur demeure, le moine inspiré qu'Alexandre VI avait laissé périr sur le bûcher comme hérétique!

Je viens d'indiquer au passage l'influence de Dante dans les sphères de l'art : à ce sujet, je ne ferai qu'une seule remarque, et qui sera la dernière. Cette influence nous présente un phénomène bien singulier : elle fut considérable dans le domaine de la peinture, surtout au quatorzième siècle, ainsi qu'en témoignent Giotto et ceux qui ont travaillé au *Campo santo* de Pise; elle fut nulle, par contre, dans le domaine de la poésie, depuis le premier jusqu'au dernier jour. Tandis que Michel-Ange a exercé un ascendant immense, et selon moi funeste, sur la peinture et la sculpture des époques ultérieures, Alighieri n'a eu d'action ni en bien ni en mal sur les évolutions de notre poésie. Pétrarque, Arioste, Tasse lui-même se sont bornés à le glorifier plus ou moins sans jamais songer à l'imiter; ce n'est que depuis Alfieri, et sous l'impulsion donnée ensuite par le mouvement romantique, que nous pouvons observer chez nos poëtes une certaine veine dantesque, dont je n'ai point à m'occuper ici. J'ai hâte de conclure, et ma conclusion est que ce n'est point le même destin qui a marqué de son sceau fatal et sombre ces deux génies incomparables, — incomparables non-seulement par rapport aux autres, mais aussi par rapport à eux-mêmes. La tragédie de Michel-Ange, pour parler avec madame la comtesse, je la vois tout entière dans l'artiste :

All' alta fantasia qui mancò possa;

mais la tragédie de Dante, sûrement elle n'est point dans le poëte; c'est dans l'homme plutôt qu'il convient de la chercher.

LA COMTESSE.

Dans l'homme, soit; mais l'homme dans Alighieri est si multiple! Pensez-vous au Guelfe ou au Gibelin? au citoyen de Florence ou au patriote italien? à celui qui a chanté les gloires du catholicisme, ou à celui qui a flagellé la corruption du Saint-Siége?

LE COMMANDEUR.

Je ne saurais répondre à cette question, madame, n'ayant jamais étudié la *Divine Comédie* qu'au point de vue de l'art, et c'est la théologie, la philosophie et l'histoire qu'il faudrait interroger ici. Ce n'est que par obéissance à des ordres aussi impérieux que gracieux que je suis entré dans tous ces développements; ils ont été bien longs, hélas! et je savais qu'ils ne devaient être que de très-peu d'utilité; mais vous l'avez exigé, madame,

Discolpi me, non potert' io far niego... [1].

LA COMTESSE.

Et moi, je répliquerai avec notre grand poëte :

... Maestro, il mio veder s'avviva
Sì nel tuo lume, ch' io discerno chiaro
Quanto la tua ragion porti, o descriva [2].

[1] *Purgat.*, XXV, 33. (V. *Appendix*, 9.)
[2] *Ibid.*, XVIII, 10-12. (V. *Appendix*, 10.)

Votre discours a jeté sur le problème dantesque plus de lumière que votre modestie n'en voudrait convenir, monsieur le commandeur, et vos pensées sur Michel-Ange m'ont ouvert des horizons tout nouveaux; je vous en demeurerai obligée et reconnaissante pour toute ma vie. Et vous tous, mes chers amis, que j'ai vus constamment suspendus aux paroles de notre illustre maître :

O voi, ch' avete gl' intelletti sani [1],

unissez-vous à moi dans l'expression d'une gratitude véritable.

Tout le monde se léva et alla tour à tour serrer la main au vieillard, plus suffoqué encore par ces témoignages d'affection que fatigué de sa harangue de plusieurs heures. Il y eut même un moment d'émotion et d'effusion dont on n'aurait pas cru capables des gens d'aussi bonne compagnie; mais le vicomte Gérard ne tarda pas à faire un rappel à l'ordre en s'écriant de sa voix enjouée :

— O voi, ch' avete gl' intelletti sani,

ce qui, traduit en français, veut simplement dire : O vous qui avez quelque peu de bon sens, songez que nous avons dépassé depuis longtemps les heures réglementaires de nos soirées, et que certains beaux

[1] *Infern.*, IX, 61. (V. *Appendix*, II.)

yeux doivent avoir besoin de sommeil. Prenons congé de notre gracieuse hôtesse et souhaitons-lui des songes qui ne soient troublés ni par les visions du *Jugement dernier*, ni par les Graffiacane et Rubicante du divin Alighieri.

II

BÉATRICE ET LA POÉSIE AMOUREUSE

Doutes sur la passion de Dante pour Béatrice. — Faiblesses amoureuses d'Alighieri. — Attitude significative du poëte dans les différents cercles de l'Enfer et du Purgatoire. — Aveux et repentirs. — Finesses et subtilités de la *Vita nuova*. — Caractère général de la poésie amoureuse des Italiens. — Galanterie, badinage et raffinement. — Sensibilité et absence de toute énergie morale. — Servitude amoureuse et renversement des rôles et des sexes. — Vague systématique du dessin et manque absolu du relief dans les figures des *donne gentili*. — La Béatrice des *sonnets* et la Béatrice des *terzines*. — La poésie amoureuse des Italiens procède en ligne directe de la littérature provençale. — Caractère général du *gay saber* et de la galanterie chevaleresque. — Dante, disciple des troubadours. — Ce que la poésie des troubadours a perdu dans la transplantation sur le sol italien : digression sur les genres et les rhythmes. — Ce qu'elle y a gagné : la préoccupation de l'art. — Signification véritable de Pétrarque. — Pétrarque comme émancipateur des esprits et premier homme moderne. — Pétrarque et Voltaire. — Pétrarque comme poëte de l'amour. — *Vérité et fiction*. — Ce qu'il y a de durable dans la poésie amoureuse des Italiens. — L'art dramatique en opposition avec la poésie amoureuse. — Le *Roméo et Juliette* de Shakespeare. — La place de Dante dans la poésie de l'amour. — La *Vita nuova* et l'amour chevaleresque. — La *Divine Comédie* et l'amour platonique. — Le Cosmos dantesque : Amour et Lumière. — Le vice, une dégradation de l'amour. — Dante, un Newton poétique du monde surnaturel : système d'attraction universelle. — Confession d'une âme pécheresse : le grand jubilé de l'an 1300. — Conversions fréquentes des troubadours et leurs imprécations contre le « fol amour ». — Originalité de la conversion dantesque : combinaison de l'idée platonicienne de l'amour et de l'idée catholique de la communion des saints. — Grave

lacune dans la théologie dantesque. — Béatrice dans le rôle d'ange gardien, de guide céleste et d'interprète des saints dogmes. — Amour et Lumière. — La *donna gentile* et la *donna di virtù*.

— *Cara contessa,* dit le lendemain le marchese Arrigo aussitôt que la châtelaine eut donné le signal de la causerie habituelle, — *cara contessa,* me serait-il permis de présenter une observation au sujet de la séance précédente, pour parler l'insipide langage de nos illustres bavards du *Monte Citorio?* Pourquoi, madame, en énumérant hier les divers hommes dans Alighieri, — le poëte, le croyant, le penseur, le politique, — avez-vous passé sous silence, et comme à dessein, l'homme sensible et l'amoureux? L'amour a pourtant eu sa part assez grande, il me semble, dans la vie et dans l'œuvre de ce génie extraordinaire qui a pu dire de lui-même :

I' mi son un che, quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando [1].

N'est-ce pas du reste sous ce signe que le connaît, que le célèbre le sentiment général, l'instinct des peuples qui se trompe si rarement? Interrogez cet instinct populaire : il ne sait presque rien de la bataille de Campaldino ni des violences de Donati, et il se soucie fort peu de la scolastique de saint Thomas et de la politique de Boniface VIII; pour lui, Dante, c'est avant tout, c'est surtout l'amant

[1] *Purgat.*, XXIV, 52-54. (V. *Appendix,* 12.)

de la Portinari. Pourquoi ne pas accepter ce jugement universel, pourquoi chercher la tragédie de Dante ailleurs que dans ce qui fait notre tragédie à nous tous?...

LA COMTESSE.

Ah çà, marchese, vous prenez donc bien au sérieux la passion de Dante pour Béatrice!

LE VICOMTE GÉRARD.

Vous m'épouvantez, madame, par une pareille question, pour ne pas dire par un pareil blasphème! Comment, si nous prenons au sérieux la passion de Dante pour Béatrice? Grand Dieu! voilà un des esprits les plus sublimes, un des cœurs les plus nobles dont ait eu à s'enorgueillir notre humanité, et qui, dès les tendres années de l'enfance, brûle de la plus pure des flammes pour une jeune fille à laquelle je veux bien accorder tous les charmes du monde. Il en fait son idole et sa divinité; elle devient l'âme de son âme, l'objet unique de ses pensées, de ses joies, de ses douleurs et de ses inspirations. Il la célèbre durant qu'elle habite la terre, il la glorifie après qu'elle en a disparu; il rend immortel son nom et lui élève un monument comme n'en a eu ni un Alexandre, ni un César, ni un Napoléon... Et tout cela ne serait pas encore suffisant, tout cela ne serait pas assez probant? Mais que vous faut-il donc, ô sexe enchanteur et tourmenteur, que vous faut-il pour vous convaincre de la sincérité de nos sentiments?

LA COMTESSE.

Raillez à votre aise, monsieur le diplomate, vous ne dérouterez pas mon bon sens. Soyons de bon compte, et précisons les faits avec franchise. Dante tombe amoureux de la Portinari à l'âge de neuf ans : précocité surprenante, mais je veux bien lui passer cette licence poétique. Il la voit et il la chante; il lui parle pour la première fois à dix-huit ans, et il continue de la chanter; elle en épouse bientôt un autre sans qu'il en soit marri ou seulement fâché, et il la chante de plus belle; elle ne tarde pas à mourir : il se lamente, la chante plus que jamais et s'empresse de prendre femme. Il épouse la Gemma Donati l'année même qui suit la mort de Béatrice...

LE VICOMTE GÉRARD.

Il s'est marié!... Oyez la grande trahison d'Alighieri! Le malheureux, non-seulement il s'est marié, mais il a même eu six ou sept enfants; et si je demandais : Que vouliez-vous qu'il fît? on me répondrait certainement par le mot du vieil Horace de notre vieux Corneille... Ah! que c'est bien là le raisonnement des femmes, et que mon ami Dumas a eu du génie en faisant dire à une de ses grandes dames : « Comment, monsieur, vous m'avez aimée, vous n'en êtes pas mort, et vous voulez que je vous parle?... »

LA COMTESSE.

Prenez garde, vicomte, que vos insolences ne

vous attirent un châtiment mérité! Je n'aurais qu'à répéter vos paroles à certaine personne de mes amies et lui faire connaître combien il vous paraît naturel de mener de front, — et de quel front! — l'amour et le mariage dans un attelage *à la Daumont*... Oh! les hommes! Implacables pour nous, et d'une indulgence impudente pour eux-mêmes, voilà comme ils sont tous, sans en excepter le divin Alighieri, qui, époux infidèle et volage, n'en flétrit pas moins la pauvre marquise d'Este pour avoir convolé en secondes noces, et la laisse accabler du haut du ciel par son premier mari, dans un langage qu'une femme ne saurait répéter...

LE MARCHESE ARRIGO.

Per lei assai di lieve si comprende,
Quanto in femmina fuoco d'amor dura,
Se l'occhio o il tatto spesso nol raccende[1].

L'ACADÉMICIEN.

Rendons du moins cette justice à l'auteur de la *Divine Comédie* qu'il n'a jamais fait mystère de ses faiblesses amoureuses, et que ce sont ses rigides commentateurs seuls qui s'obstinent à lui maintenir, malgré lui, le prix de vertu. Déjà, dans la *Vita nuova,* il avoue que, peu de temps après la mort de Béatrice, il a été sur le point de trouver de la consolation auprès d'une *gentil donna* qui, du « haut d'une fenêtre », observait ses traits avec tant de com-

[1] *Purgat.*, VIII, 76-78. (V. *Appendix*, 13.)

passion, « qu'il semblait que la pitié tout entière fût en elle ». C'est à cette personne que sont même adressés les sonnets peut-être les plus beaux et les plus touchants de tout le recueil, et il suffit de les lire avec un esprit dégagé de formules pour se convaincre que cette dame compatissante était bien une femme en chair et en os, et non pas une allégorie de la philosophie, ainsi que le croient tant d'érudits, sur la foi d'un passage obscur du *Convito*. Une lettre écrite par lui, dans les premières années de l'exil, probablement en 1307, parle des ravages qu'a exercés dans son cœur une autre passion pour une dame du Casentin : Cet amour, dit-il, « a détruit, chassé et enchaîné » tous les autres sentiments dans son sein, lui a ravi son « libre arbitre » et anéanti « la louable résolution qu'il avait formée de renoncer aux femmes ». A cinquante ans, il subit encore les charmes d'une nouvelle enchanteresse, de la Gentucca de Lucques; et c'est dans le Purgatoire, à quelques pas de ce Paradis terrestre où il doit revoir sa Béatrice, qu'il se fait prédire par une âme sympathique que la belle Lucquoise lui rendra encore chère une cité dont tant de gens parlent en mal...

LE VICOMTE GÉRARD.

Tiens! elle est originale, cette idée de se faire recommander ainsi par une bonne âme du Purgatoire, auprès de l'objet de sa flamme sur terre; cela donne envie de refaire le voyage de Dante dans l'autre monde...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Je ne vous le conseillerais pas, cher monsieur : vous risqueriez fort de ne pas dépasser le premier royaume, et notamment le cercle des blasphémateurs.

L'ACADÉMICIEN.

Comment aussi méconnaître le sens en grande partie tout terrestre et charnel des reproches que Béatrice adresse à son amoureux d'autrefois au moment où elle le revoit au sommet du Purgatoire? Dans ces deux admirables chants, le trentième et le trente et unième, que l'on nomme communément la confession de Dante, le poëte a su avec un art merveilleux, et peut-être nulle part ailleurs surpassé, confondre sans cesse et entrelacer la réalité et l'image, la figure et le figuré, la vérité matérielle et le symbole, et en a formé un tissu chatoyant et changeant d'allégories et de faits positifs. Béatrice est sans doute la *donna di virtù,* « par qui l'espèce humaine pénètre au delà des choses sublunaires[1] »; elle est la personnification de la connaissance divine et du suprême savoir; mais elle ne laisse pas d'être aussi la Portinari, « l'ancienne flamme et l'ancien amour ». Si elle lui fait voir sa *seconde beauté* qui est cachée aux mortels,

La seconda bellezza che tu cele[2],

[1] *Infern.*, II, 76-77.
[2] *Purgat.*, XXXI, 138. (V. *Appendix,* 14.)

elle n'en rappelle pas moins que « nature ni art n'ont jamais produit un charme comparable au beau corps qui l'avait jadis renfermée, et qui aujourd'hui n'est plus qu'une poussière éparse ». Et elle poursuit, en faisant honte à son amoureux de n'avoir pas su élever ses regards vers elle « aux premiers aiguillons des choses mensongères », d'avoir au contraire si souvent « ployé ses ailes pour attendre là-bas quelque flèche nouvelle d'une fillette ».

LE MARCHESE ARRIGO.

Mai non t' appressentò natura ed arte
Piacer, quanto le belle membra in ch' io
Rinchiusa fui, e che son terra sparte

E se il sommo piacer sì ti fallio
Per la mia morte, qual cosa mortale
Dovea poi trarre te nel suo disio?

Ben ti dovevi, per lo primo strale
Delle cose fallaci, levar suso
Diretr' a me, che non era più tale.

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
Ad aspettar più colpi, o pargoletta,
O altra vanità con sì brev' uso.

Nuovo augelletto due o tre aspetta;
Ma dinanzi dagli occhi de' pennuti
Rete si spiega indarno, o si saetta[1].

L'ACADÉMICIEN.

Qu'il me soit permis de faire encore une dernière observation. Ce n'est pas une étude des moins attachantes que de suivre dans la *Divine Comédie*, et d'y bien marquer le degré d'intérêt intime que

[1] *Purgat.*, XXXI, 49-63. (V. *Appendix*, 15.)

montre le poëte en face des diverses misères de l'humaine nature dont il déroule devant nous le tableau émouvant et sinistre : il est aisé de reconnaître alors que Dante prend une part vibrante et pathétique aux souffrances et aux expiations des réprouvés ou des repentis, là surtout où sa conscience est mise pour ainsi dire en demeure et en éveil, devant ces scènes, en un mot, qui lui représentent les passions et les vices dont il sent les ronces dans son propre sein. Rien de plus caractéristique à cet égard que certain passage du *Purgatoire* [1], où, se trouvant dans le cercle des envieux, le poëte affirme que son séjour dans ce lieu, après la mort, ne sera point de longue durée, mais qu'il redoute bien plus les tourments de là-dessous, — *tormento di sotto*, — c'est-à-dire du cercle où s'expie l'orgueil. Une nature comme celle d'Alighieri pouvait se dire en effet au-dessus du sentiment mesquin de l'envie, mais elle n'était point certes exempte d'orgueil, et c'est l'âme oppressée,— *l'anima carca* [2], — que le poëte confesse avoir traversé la région des superbes. Nous tromperions-nous beaucoup en reconnaissant de même un accent personnel et comme une morsure de la conscience dans la confusion extraordinaire de Dante à la vue de ceux qui ont péché par la colère, ou dans la rougeur qui couvre son visage alors que Virgile le reprend de se complaire trop aux outrages et aux injures que se

[1] *Purgat.*, XIII, 133-138.
[2] *Ibid.*, XII, 2.

lancent entre eux les misérables damnés[1]? Qu'elle est fine, la leçon que se fait donner ainsi par son doux maître celui-là même qui a élevé l'invective jusqu'à la hauteur du génie! Nulle part, toutefois, l'émotion du poëte ne nous paraît aussi grande, le trouble de son âme plus profond et plus douloureux, que dans les deux cercles de l'Enfer et du Purgatoire où sont punis les égarements de la chair: il s'évanouit dans le premier de ces cercles et s'affaisse « comme un corps mort qui tombe »; dans le second, il est saisi d'une terreur indicible « et devient comme celui qu'en sa fosse on descend[2] ». Nulle part, je le répète, l'angoisse du mystique pèlerin n'éclate avec autant de force que dans ces deux régions-là, ni ne nous laisse entendre à ce point comme un navrant retour sur lui-même, un aveu encore plus touchant que discret. Soyons plus complaisant, je le veux bien, que ce diable de Boccace, qui, dans sa *Vie de Dante,* parle crûment d'un penchant immodéré à la luxure[3]; ménageons mieux nos expressions et disons seulement du poëte ce qu'il a dit lui-même du plus beau, du plus charmant des héros de l'*Iliade :*

Che con Amore alfine combatteo[4].

[1] *Infern.*, xxx, 130 *et seq.*

[2] *Ibid.*, v, 142, et *Purg.*, xxvii, 15.

[3] « Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza, quanto dimostrato è di sopra essere stato in questo mirifico poeta, *trovò ampissimo luogo la lussuria;* e non solamente ne' giovanili anni, *ma ancora ne' maturi.* »

[4] *Infern.*, v, 66. (V. *Appendix,* 16.)

LE POLONAIS.

Je pardonnerais volontiers à Dante tous ces péchés plus ou moins mignons, s'il y avait seulement moins de mignardise dans son grand amour pour la Portinari. Je viens de relire encore ce matin la *Vita nuova,* et j'avoue que, cette fois, comme lors des lectures précédentes, je n'en ai retiré, malgré toute ma bonne volonté, que l'impression d'une œuvre artificielle, d'un travail plutôt de tête que de cœur. Dès le début déjà, que de procédé et que d'apprêt! Le poëte a eu un songe; il a vu son propre cœur tout brûlant, dévoré par une belle endormie que tenait dans ses bras, légèrement recouverte d'une robe de couleur de sang, l'Amour à l'aspect impérieux et terrible, — et il demande l'explication de ce rêve à ses confrères en Apollon, qui ne manquent pas de répondre à l'appel. Cela ne vous fait-il pas penser à un concours de *Jeux Floraux* plutôt qu'au premier épanouissement d'une passion vraie et profonde dans une âme vierge et naïve? Où sont la réserve instinctive, la pudeur inconsciente, le cri inavoué, inarticulé, qui font le charme pénétrant de tout premier amour qui à la fois se révèle et se dérobe? Vous ne les trouverez ni ici ni dans la suite, alors que, pour détourner l'attention, l'amoureux si jeune et déjà si roué feint de chanter une autre demoiselle, et pour mieux encore cacher son jeu, célèbre dans un *sirvente* les grâces des soixante plus belles femmes de Florence, les nommant toutes par

leur nom et à plusieurs reprises : et, « par un hasard miraculeux », dans cette énumération, le nom de Béatrice revient toujours le *neuvième!...* Ainsi se poursuit le récit à travers des finesses et des subtilités innombrables, insaisissables, à travers des strophes pleines de sons, vides de faits, sans que, dans la mélopée toujours unie, on puisse marquer le moindre changement de tonalité, le passage du majeur au mineur, sans qu'on puisse discerner, par exemple, le moment où la jeune fille si passionnément adorée devient la femme d'un autre : seule, la mort de Béatrice amène une modulation dans le thème jusque-là monotone et monocorde. Il y a assurément un accent vrai et touchant dans l'exclamation de Dante, qu'après cette mort Florence lui semble une ville dépeuplée : *Quomodo sedet sola civitas plena populo!* s'écrie-t-il avec le prophète de la Bible; quel dommage seulement que le poëte croie devoir dire tout cela dans une épître adressée « aux princes et aux grands de la terre », pour leur faire part du malheur qui l'a frappé, et comme la rhétorique ici devient fatale à l'émotion, qui ne demanderait qu'à naître! Et de même l'équivoque aventure avec la *gentil donna,* avec la dame compatissante et beaucoup trop recherchée, me gâte l'impression des sonnets suivants, où s'exhale la douleur sur une perte que d'un côté on proclame irréparable, et que de l'autre on montre si près d'être réparée, n'était l'intervention d'un nouveau songe! Que dire enfin du commentaire laborieux et pesant

qui entoure, enlace et écrase toutes ces fleurs poétiques, déjà par elles-mêmes si peu naturelles, si péniblement travaillées? Que dire de la froide allégorie qui recouvre le tout, de l'exégèse aussi étrange que puérile qui épluche chaque mot, crie à tout moment au miracle et attache par exemple un sens si extraordinaire au nombre *neuf!* Il a rencontré pour la première fois sa bien-aimée à l'âge de neuf ans, et la seconde fois à celui de dix-huit, c'est-à-dire deux fois neuf; le nom de Béatrice est revenu toujours le neuvième dans le *sirvente* sur les soixante belles dames; elle est morte lorsque le siècle a accompli neuf fois le tour de dix ans (1290), et dans le mois qui est le neuvième de l'année... *judaïque!* « Donc, conclut l'amant, Béatrice était un *neuf,* c'est-à-dire un miracle dont la racine n'est autre que la sainte Trinité; *trois* multiplié par lui-même, sans le secours d'aucun autre, donnant le nombre *neuf*... » On aura beau invoquer les tendances de l'époque, l'esprit mystique du siècle, je ne parviendrai jamais à reconnaître un accent du cœur dans un tel marivaudage chiffré.

LE MARCHESE ARRIGO.

Mais, cher ami, presque tous les poëtes de l'amour ont donné par moments dans le travers qui vous choque tant chez l'auteur de la *Vita nuova;* Pétrarque lui-même...

LE POLONAIS.

De grâce, marchese, soyons assez respectueux

envers Dante pour ne pas faire intervenir dans sa cause cet affreux grand rhéteur qui a nom Pétrarque...

LE MARCHESE ARRIGO.

Ah! le barbare! l'iconoclaste! et comme on voit bien que vous n'êtes point

Del bel paese là dove il *si* suona... [1].

LE POLONAIS.

C'est entendu, il faut être né Italien pour apprécier Pétrarque, comme, à en croire les Français, il faut avoir vu le jour sur les bords de la Seine ou de la Loire pour juger Corneille et Racine, — ce qui, par parenthèse, n'a encore jamais empêché Français ou Italien de dire leur mot, et très-pertinemment, non-seulement sur Shakespeare et Gœthe, mais bien aussi sur Homère, Sophocle et Aristophane, sur des poëtes, en somme, qui leur sont certes infiniment plus étrangers que ne saurait jamais l'être de nos jours un Pétrarque ou un Corneille à tout esprit cultivé, de quelque pays qu'il soit. Mais il me sera du moins permis de vous adresser, au sujet de l'auteur des *Rime*, la même question que madame la comtesse a eu le courage de poser à propos de Dante : Prenez-vous donc bien au sérieux la passion de Pétrarque pour Laure? Je ne parle pas d'un sentiment de jeunesse qui a pu être vif et vrai; mais le moyen de croire que le chantre de Vaucluse ait brûlé

[1] *Infern.*, XXXIII, 80. (V. *Appendix*, 17.)

toute sa vie de la même flamme pure et inaltérée pour une respectable matrone mère de onze enfants! Pétrarque a aimé Laure, comme il a aimé l'Italie, la liberté, Rienzi et tant d'autres belles choses : c'était pour lui prétexte à rimer des vers et limer des phrases. Homme tout autrement habile que ce pauvre et sincère Dante, il a su s'arranger de manière à pleurer sur l'oppression de l'Italie sans rompre avec les divers tyranneaux qui la pressuraient; à tonner contre la corruption de la papauté, « la Babylone de l'Occident », sans perdre les grasses prébendes de la cour d'Avignon, et à faire l'admiration du monde chrétien par son amour constant pour une femme mariée, tout en étant prêtre ordonné, chanoine de Lombez et père aussi, à l'occasion, de plusieurs bâtards issus de quelque maîtresse innomée.

Oh! que les érudits sont parfois féroces dans leur idolâtrie et qu'ils ont notamment fait du tort à leur Pétrarque adoré, en publiant certains documents où nous pouvons suivre les origines curieuses de ses enfants naturels, les origines bien plus curieuses encore de ses enfants spirituels, de ces *Rime* tant travaillés, tant ouvragés, tant polis et repolis! Tenez, je vois là précisément sur les rayons le livre bien rare maintenant d'Ubaldini [1], ainsi que les

[1] *Le Rime di M. Francesco Petrarca, estratti da un suo originale.* Rome, MDCXLII. — Ugo Foscolo, *Saggi sopra il Petrarca.* Tous les deux donnent les extraits d'après les manuscrits de Pétrarque qui sont conservés à la bibliothèque du Vatican.

Saggi de Foscolo; souffrez que je vous en lise une simple page, cette feuille sur laquelle Pétrarque a noté de sa propre main la gestation et l'accouchement d'un seul petit sonnet :

> J'ai commencé ce sonnet avec l'aide de Dieu, le 10 septembre, dès l'aube, après mes prières du matin. — Il faudra refaire ces deux vers *en les chantant*, et en renverser l'ordre. Trois heures du matin, 19 octobre. — Ceci me plaît. 30 octobre, dix heures du matin. — Non, ceci ne me plaît pas. 20 décembre, soir. — Il faudra revenir là-dessus ; on m'appelle à dîner. — 18 février, vers les neuf heures : Maintenant cela va bien; il faudra cependant y voir encore...

A l'âge de soixante-quatre ans, le 19 mai 1368, ainsi qu'il a de nouveau soin de le consigner de sa propre main, il se lève par une nuit d'insomnie et *refait* un sonnet composé vingt-cinq ans auparavant sur le gant de Laure!... Croyez après cela à la « furie amoureuse » dont Pétrarque se disait dévoré et qui débordait de son cœur en vers inspirés! Croyez aussi à la passion de Tasse pour Léonore, après avoir pris connaissance de certain stratagème suggéré au poëte par la princesse elle-même pour réussir auprès de la donna Bendidio, sans éveiller les soupçons du chevalier Pigna!

Car pourquoi n'irais-je pas jusqu'au bout dans ma rudesse de barbare et ne vous confesserais-je pas ingénument que la vraie passion, la passion franche et grande, me semble presque toujours faire défaut à votre poésie amoureuse, à celle même de vos plus grands génies? Je trouve dans leurs sonnets et can-

zones beaucoup d'art, beaucoup plus d'artifice encore, mais bien peu d'un sentiment profond et sincère. Tasse joue sur les mots Léonore et *le onore,* comme joue Pétrarque sur Laure et *laurier,* comme joue Dante sur le nombre *neuf* au sujet de Béatrice : tous ils jouent avec le feu qui est censé les consumer; tous ils se complaisent et se mirent dans leur langueur, dans leur douleur et dans leurs pleurs. C'est en somme un mal bien porté que ce « mal d'amour » dont vos poëtes ne cessent de se plaindre, à peu près comme les jouisseurs se plaignent de leur goutte, — vivant longtemps et mourant d'un accident qui d'ordinaire n'a rien de commun avec leurs souffrances chroniques. Ah ! que les quatre terzines de la Francesca sur le premier et fatal baiser contiennent plus de poésie, de passion et d'émotion que tous les sonnets de la *Vita nuova!* Que de vérité, que de douleur, que de pudeur dans ce court récit arraché à la tempête infernale, et qui laisse une tempête dans notre âme; et combien je préfère à tel gros *Canzoniere* ces douze vers tout empreints de larmes qui jamais ne sécheront!

Je comprends qu'on subisse les séductions de la muse érotique des anciens : elle est sensuelle et voluptueuse, mais elle est juvénile, ardente et rapide; instinctive et irréfléchie, elle en appelle à nos sens et ne laisse pas de temps à la réflexion; elle nous transporte dans un monde éternellement éphèbe, selon la forte expression de Gœthe, « dans ces âges héroïques où s'aimaient dieux et déesses, désirant

au premier regard, jouissant au premier désir [1] ». Je comprends encore mieux que l'âme s'ouvre et s'abandonne aux accents superbes et farouches qu'un Byron, un Musset et tel de nos auteurs modernes savent prêter aux extases et aux désenchantements de leurs amours; ces poëtes s'entendent si bien à mêler leurs ravissements et leurs désespérances aux vagues aspirations et aux profonds déchirements de chacun de nous : l'humanité tout entière devient comme le chœur sonore et frémissant de leur individuelle tragédie. Mais quel intérêt voulez-vous que je prenne aux joies et aux tristesses de vos sonnettistes italiens? Ces joies sont d'ordinaire tellement puériles et futiles, ces tristesses sont pour la plupart du temps si recherchées et si factices, et qu'elle est étroite et pauvre en général la sphère de leur inspiration! Béatrice n'a pas répondu au salut de son amant dans une rencontre fortuite: cet important événement forme le sujet d'un sonnet, d'une ballade et d'un songe où l'Amour lui-même vient expliquer au poëte éploré les causes du malentendu; et cet Amour parle d'abord en latin! Une autre fois elle a traversé la rue, et l'amant l'a devinée rien qu'à la défaillance de son propre cœur et à l'anéantissement de tout son être; en avant d'elle marchait son amie du nom de Jeanne, — et n'est-ce pas Jean aussi que s'appelait le précurseur de Celui qui apporta le sa-

[1] In der heroischen Zeit, da Gœtter und Gœttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuss der Begier.
(*Rœm. Elegien*, III.

lut au monde?... Laure a laissé tomber un de ses gants que l'amant a ramassé, et dont il discute la détention plus ou moins légitime dans trois sonnets consécutifs et merveilleusement travaillés. Ne se volera-t-il pas lui-même en restituant le vol? Ah! s'il pouvait également dérober le voile, ce voile à la fois cher et maudit, puisqu'il lui cache si souvent les traits de sa bien-aimée! Et le miroir donc! ce « grand ennemi » qui montre toujours à Laure jusqu'à quel point elle est belle, et la rend d'autant plus cruelle qu'elle se reconnaît irrésistible! Elle tombe malade, et l'amant aussitôt de penser à un malheur possible... et à la place que *l'anima gentil* occuperait alors dans le ciel. Ira-t-elle habiter la planète de Vénus, de Mercure, du Soleil, de Jupiter ou de Mars? Bien sûr, elle évitera Mars, car ce nom est trop rude pour une âme aussi douce; mais, quelle que soit l'étoile qu'elle choisira, elle l'éclipsera, n'en doutez pas, par sa propre splendeur!... Je me garderai de poursuivre l'analyse; je ferai remarquer seulement avec quel soin ces sonnettistes évitent toute note aiguë et violente, tout cri vraiment passionné et frémissant, le cri, par exemple, d'un cœur torturé par la jalousie ou déchiré par la trahison. Ils aimaient cependant, ils prétendaient du moins aimer des femmes enchaînées dans les liens du mariage, des femmes courtisées par les plus brillants, les plus séduisants *cavalieri* d'une société voluptueuse et légère! Mais les angoisses de la jalousie, les rages de l'amour trahi, c'étaient là des senti-

ments trop forts, trop disparates et dissonants pour trouver place dans une poésie toute de sourires et de soupirs, de compliments et de *concetti*.

Encore moins y saisirez-vous le plus léger indice de cette énergie virile et morale, de cette lutte du devoir contre la passion, de la conscience contre l'entraînement des sens, qui après tout est la grande tâche et la vraie dignité de l'homme. Cela est d'autant plus remarquable, que ces mêmes poëtes, dans leurs épanchements intimes et pour ainsi dire en dehors de leurs fonctions officielles de chantres de l'amour, — que Tasse, par exemple, et Pétrarque, dans leurs *lettres* et leurs écrits en prose, — ne se montrent nullement exempts de tout scrupule et remords, et se reprochent même, avec bien de la véhémence souvent, leurs coupables ardeurs. Mais, dans leurs poésies, il n'y a pas trace de ces hésitations ou de ces doutes : là, au contraire, l'amour apparaît comme le dieu vrai, le dieu unique de l'univers, le maître absolu et légitime auquel il est glorieux d'obéir, de se soumettre dans un renoncement absolu. Ces « flèches perfides », ces *saette d'amor,* dont ils nous parlent sans relâche, rappellent ainsi singulièrement les armes que l'Indien enduit de son terrible *curare :* elles tuent la volonté et toute puissance motrice, et ne laissent subsister que la *sensibilité.* La sensibilité, la faculté féminine par excellence, devient ici, — phénomène curieux! — la grande vocation et la principale vertu de l'homme : il ne combat pas, il ne réagit pas, il

n'agit pas; il tient à proclamer hautement et à bien faire valoir son état tout passif, souffrant et nerveux; — et ce n'est pas là un des traits les moins caractéristiques ni les moins déplaisants de la poésie amoureuse, que ce renversement étrange des rôles et des sexes. Il est de l'essence de la femme de faire d'un sentiment, d'une affection, l'affaire unique de sa vie; il est dans sa nature de s'attacher, de se dévouer et de vouloir obéir; c'est son charme incomparable que le besoin de s'émouvoir, de s'attendrir et de tout rapporter au cœur. Dans le monde des sonnets, toutes ces qualités deviennent les attributs obligés de l'homme, de l'amoureux : il pleure, il tremble, il s'évanouit et il craint jusqu'aux songes; il se fait un mérite de son entière soumission, de son humilité, de sa patience à toute épreuve, et il ne demande qu'à se perdre et à s'anéantir dans l'objet aimé. C'est la femme, au contraire, qui y apparaît comme l'être fort et viril : elle est calme, elle est réservée et sait garder le secret de son cœur; elle tient à sa dignité, sinon à son devoir; elle est la *donna,* la *domina,* et elle domine l'amant de toute la hauteur de l'empyrée où il l'a placée. Qu'il y ait dans tout cela bien de la grâce souvent, de la finesse et de la *morbidezza,* comment le nier? Mais la mollesse attendrie d'un Percy, la mâle vigueur d'une Porcia et d'une Imogène, ne sont belles et émouvantes qu'à la condition d'être passagères : prolongées au delà d'une situation exceptionnelle, devenues l'habitude et la règle, elles dénotent une grave perturbation morale,

aussi funeste à l'art qu'à la vie. Les admirables strophes de Pétrarque sur l'esclavage de l'Italie, je les trouverais bien autrement admirables encore si je ne les voyais mêlées à des milliers de vers tous en l'honneur de cette *servitude amoureuse* qui a peut-être le plus contribué à énerver l'Italie et à prolonger sa servitude politique.

LE VICOMTE GÉRARD.

Mais ce sont là des hérésies abominables que vient nous professer l'homme des neiges et des frimas!... Qu'en pensez-vous, marchese?

LE MARCHESE ARRIGO.

Je pense avec notre divin Alighieri :

O settentrional vedovo sito,
Poichè privato se' di mirar quelle[1]!

LE POLONAIS.

Si du moins cette poésie parvenait à nous faire aimer, à nous faire seulement connaître les femmes qu'elle glorifie et idolâtre à ce point; si elle essayait de nous initier à leur vie, de nous intéresser à leur sort, de nous laisser de ces *donne gentili* une impression forte, saisissante et plastique, comme en sait produire un Catulle, un Gœthe ou un Heine en nous parlant de sa bien-aimée! Mais vous doutez-

[1] *Purgat.*, I, 26-27. (V. *Appendix*, 18.)

vous seulement de ce qu'a pu être la Lia ou la Lucia de Boccace? et pour vous représenter Béatrice, avez-vous d'autre signalement que le voile blanc et l'olivier, le manteau vert et la robe couleur de flamme sous lesquels elle apparaît dans le Paradis terrestre[1]? — La grande controverse sur les trois Léonore, les deux Lucrezia et les deux Vittoria, eût-elle jamais pu naître sans le caractère *amorphe* du chant amoureux du Tasse, sans ce parti pris du poëte de nous dérober la figure et d'éviter jusqu'à la plus légère image de la divinité qui l'inspire et qu'il nous convie à adorer avec lui? Des quatre cents sonnets, canzones, sextines, ballades et madrigaux qui composent à peu près le *Canzoniere* de Pétrarque, une trentaine seulement de pièces ne se rapportent pas à l'amour; tout le reste, toute cette masse énorme de vers, à laquelle il faudrait encore ajouter le poëme des *Trionfi*, a pour unique sujet l'exaltation de Laure. Je vous défie cependant de trouver dans cet amas de strophes le moindre trait capable de vous éclairer sur la pensée, le sentiment ou le caractère de la personne adorée, la moindre allusion aux circonstances de sa vie, ne fût-ce qu'à son état de femme mariée! Vous n'y apprendrez même pas la couleur de ses cheveux, bien que trois sonnets soient exclusivement consacrés à un portrait de Laure par le peintre Simone Memmi! Elle est excusable, après tout, l'école tant décriée de

[1] *Purgat.*, xxx, 31-33.

Rossetti[1], d'avoir un jour essayé de nier jusqu'à l'existence même de ces amantes de Dante, de Cino, de Pétrarque et de Boccace, d'avoir voulu, en dernier lieu, ne considérer toutes ces *donne gentili* que comme les signes mystérieux de je ne sais quelle langue maçonnique dont seraient convenus entre eux les poëtes italiens du treizième et du quatorzième siècle. Le vague systématique du dessin, le manque absolu de relief dans ces figures féminines douées à la fois de tant de gloire et de si peu de vie, ont dû faire éclore jusqu'à de pareilles hypothèses bizarres; comme ils ont produit également cet autre phénomène indéniable et non moins significatif, que l'amante d'Alighieri nous apparaît beaucoup plus réelle et mouvante dans la *Divine Comédie,* que dans la *Vita nuova.* C'est que la Béatrice des *terzines* nous est franchement donnée comme une abstraction et comme un idéal : de l'être qui fut jadis sur terre, elle représente tout au plus l'ombre et le souvenir; elle est un esprit sans corps, une figure symbolique en un mot, dont nous nous accommodons bien vite et dont nous admirons alors les fermes et gracieux contours : tandis que la Béatrice des *sonnets* nous fait l'irritante impression de l'anonyme et de l'énigme, du masque et du mythe, d'une personnalité fictive, et je dirais presque d'une *entité érotique,* — comme le font toutes les autres héroïnes de tous les autres sonnettistes.

[1] Gabriele Rossetti, *Sullo Spirito antipapale dei classici antichi d'Italia;* Londres, 1832.

LA COMTESSE.

C'en est trop, en vérité, et ce Sarmate sans peur et prodigue de reproches finira par m'exaspérer! En émettant mes humbles doutes sur la passion de Dante pour Béatrice, j'étais loin de prévoir que je donnerais le signal d'une attaque aussi furibonde contre nos admirations les plus chères. J'en appelle à vous autres, messieurs, qui n'êtes pas des Italiens, des gens *énervés* par les vers de Pétrarque, j'en appelle à vous, monsieur l'académicien, approuvez-vous l'anathème prononcé par le Scythe?

L'ACADÉMICIEN.

Assurément non, et d'autant moins que, né en Provence, je représente ici le pays qui a été le berceau même de cette poésie amoureuse dont nous venons d'entendre la condamnation si sévère. Il importe, en effet, de rappeler le lieu et l'époque d'où cette poésie tire son origine, et même en parlant de la Béatrice de Dante, il faut avoir toujours présent aux yeux l'art des troubadours, — art étrange, éclos subitement en pleine barbarie, sur un coin favorisé de la terre, au milieu d'une génération heureuse, facile et raffinée, au milieu de ces *cours d'amour* où les grandes et charmantes dames du douzième siècle discutaient gravement des questions comme celles-ci : si le véritable amour peut exister entre personnes mariées; si une demoiselle attachée à un chevalier par un amour convenable,

et qui ensuite en épouse un autre, est en droit de repousser son ancien amant et de lui refuser ses bontés accoutumées; s'il vaut mieux pour l'époux être trompé avant ou après le mariage, « en herbe ou en gerbe », comme le disait Des Périers?...

LE VICOMTE GÉRARD.

Mais il avait du bon, votre douzième siècle!

LA COMTESSE.

Vous n'avez pas la parole.

L'ACADÉMICIEN.

Je passe sur les analogies nombreuses que présentent entre eux les chantres de l'amour en Italie et en Provence, au point de vue de la facture et de la versification; sur leur répertoire commun d'images et d'expressions typiques, sur leur prédilection bizarre pour les jeux de mots, — les ***bisticci,*** — les allitérations, les réplications et les obscurités raffinées, — ce ***chiuso parlare*** dont Pétrarque a donné le mot dans le vers fameux et tant commenté :

Intendami chi può, ch' i' m' intend' io [1].

Je m'arrêterai seulement à ce qu'on pourrait appeler les mœurs littéraires des poëtes des deux pays; à leurs us et coutumes en fait de composition; à la manière dont ils entendaient et pratiquaient leur

[1] Pétrarque, canzone IX. (V. *Appendix,* 19.)

métier. Vous vous étonnez que Dante, que Pétrarque, que le Tasse, aient si hautement toujours affiché leurs tendres passions; que l'un ait demandé à ses confrères en Apollon l'explication d'un songe amoureux, ou annoncé aux princes et aux grands de la terre la mort de sa bien-aimée; que l'autre ait constamment limé ses sonnets et en ait distribué les fascicules à tant d'amis et de protecteurs; que le troisième ait consulté tout un aréopage de princesses et de grandes dames sur les strophes où il exhalait ses ardeurs? Mais ainsi l'avaient fait les chantres de Toulouse, de Narbonne et d'Aix au douzième et au treizième siècle, les grands maîtres de la « gaie science », du *gay saber,* comme on nommait cette galanterie codifiée et rimée, et le premier sonnet, par exemple, de la *Vita nuova,* avec son appel à tous les poëtes de la Toscane [1], n'a rien de surprenant pour quiconque a lu quelques-uns de ces *tensons* dans lesquels se complaisait le génie des Provençaux. Vous vous plaignez du vague systématique du dessin, du manque absolu de relief dans les figures de Béatrice, de Laure, de Lia, de Léonore; vous dénoncez le caractère *amorphe* de l'art qui célèbre les *donne gentili?* Mais il était de règle chez les troubadours d'observer la plus

[1] A ciascun' alma presa, e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
(V. *Appendix*, 20.)

grande discrétion sur la « dame » de leur choix, de ne jamais donner son signalement, d'éviter toute allusion à son intérieur, comme ils se faisaient également une loi de toujours se taire sur leurs propres femmes et leurs affections de famille. C'est cette dernière considération précisément que j'oserais soumettre à une multitude de critiques qui, pour expliquer le silence gardé par Dante sur son épouse Gemma Donati, en sont arrivés à former deux camps ennemis, défenseurs ou détracteurs à outrance d'une pauvre femme au sujet de laquelle nous manquons absolument de données. Bien d'autres controverses encore cesseraient de même peut-être, si les critiques se décidaient une bonne fois à mieux rapprocher les deux littératures qui se ressemblent par tant de côtés, et dans l'épanouissement aussi bien que dans la dégénération. Car il n'est pas jusqu'à cette effrayante profusion de sonnettistes sans talent, devenus le fléau de la poésie italienne, qui n'ait eu son précédent sur les rives de la Durance et de la Sorgue : déjà un *sirvente* du treizième siècle se lamente de ce que les troubadours pullulent de toutes parts et gâtent le métier : « Ils se multiplient, y lisons-nous, comme des lapins dans une garenne; on en est inondé. »

Mais c'est surtout par leur culte chevaleresque de la femme, par leur conception générale de la galanterie, que les troubadours sont devenus les instituteurs et les modèles des poëtes érotiques de l'Italie. Cette *servitude amoureuse* que notre ami

a reprochée avec tant d'amertume à l'école de Pétrarque, elle était le code même de toute l'école provençale. L'amour y apparaît comme le rapport du vassal envers sa suzeraine; tout le mérite, toute la vertu de l'amant consiste dans une soumission humble, féale et inébranlable aux volontés impérieuses d'une maîtresse toujours cruelle. Qu'un pareil rapport fût le produit plutôt de la culture que de la nature, une affaire de convention bien plus qu'une affaire de sentiment, c'est ce qu'indique déjà la simple raison, et que l'étude tant soit peu attentive des monuments ne laisse pas de mettre en toute évidence. Il y avait beaucoup de ce qu'au dix-septième siècle on appelait l'*honnête homme,* de ce que de notre temps on appelle le *galant homme,* dans le vassal amoureux du moyen âge, et l'attachement féal d'alors ne tirait pas plus à conséquence, en somme, que de nos jours certaines assiduités et tel badinage de salon. C'était un chevalier que le troubadour, et il prenait les couleurs d'une dame pour « se donner de la gloire » dans la carrière soit des armes, soit du *gay saber,* bien souvent sans autrement songer à une douce récompense, parfois même sans connaître la souveraine dont il se proclamait l'homme lige. Jeoffroy Rudel, prince de Blaye, choisit pour *dame* et chanta pendant toute sa vie la comtesse de Tripoli, dont des pélerins venus d'au delà des mers lui avaient vanté la beauté et les vertus, et qu'il ne devait lui-même voir pour la première fois qu'au moment de sa

mort. Dans un *tenson* bien connu, l'illustre Blacas demande au preux Rambaud de Vaqueiras : « Rambaud, sans qu'on le sache, bonne dame nous fera jouir d'amour accompli ; ou bien, pour nous *donner de la gloire,* elle fera croire à la gent qu'elle est notre amie, sans rien de plus : qu'aimeriez-vous mieux? » Preux Rambaud déclare, il est vrai, « préférer jouissance toute suave et sans bruit à vaine opinion sans plaisir »; mais Blacas, cet idéal de toutes les perfections chevaleresques, n'hésite pas à répondre que les niais seuls tiendront un pareil sentiment à sagesse : les *connaisseurs* le taxeront de folie !

LE VICOMTE GÉRARD.

Ils étaient forts, très-forts, vos galants hommes de ces temps.

LA COMTESSE.

Encore une fois, vous n'avez pas la parole.

L'ACADÉMICIEN.

Un *connaisseur,* lui aussi, de la *gaie science,* et un de ceux qui l'ont le mieux étudiée, a résumé ainsi qu'il suit son jugement sur la littérature provençale : « Prise dans son ensemble, elle constitue plutôt une poésie d'esprit qu'une poésie de sentiment. L'amour, tel qu'il se révèle dans le *canso,* n'est en somme qu'une fiction poétique, c'est-à-dire un prétexte à des vers. Pour sujet de ses chants, le troubadour faisait choix de la dame qui lui

semblait la plus digne; peu importait qu'elle fût ou non en puissance de mari, car il s'agissait rarement de prétentions sérieuses. Ce que l'on convoitait, de part et d'autre, c'était la renommée [1]... » Et c'est de même, ajouterai-je, que Pétrarque convoitait surtout le *laurier*, le Tasse surtout *le onore*...

Car on ne saurait trop se le redire : la poésie amoureuse de l'Italie procède en ligne directe du *gay saber*. Les premiers poëtes que connut la patrie de Virgile et d'Horace, après la destruction de l'empire et l'invasion des barbares, ce furent précisément les troubadours du midi de la France. Ceux-ci avaient pris de bonne heure l'habitude de franchir les Alpes, et ils les passèrent en foule alors qu'éclata la persécution des Albigeois. Pierre Vidal, Rambaud de Vaquieras, Faidit, Hugues de Saint-Cyr, Aimeric de Péguilham, etc., étaient venus tour à tour charmer les cours de Palerme, d'Este, de Mantoue, de Vérone par leur *canso* en langue provençale. C'est dans cette langue provençale aussi que composèrent d'abord leurs strophes les poëtes indigènes de l'Italie du nord, un Nicolet de Turin, un Boniface Calvo de Gênes, un Pierre de Caravana, un Lanfranc Cigala et surtout ce Sordello de Mantoue, dont le nom alla retentir en Italie, en France, en Aragon et en Castille. Sordello fut aussi un des premiers qui essayèrent en même temps de

[1] Diez, *Poésie des troubadours*, p. 136-137.

rimer en leur langue maternelle, dans la *langue vulgaire* comme ils l'appelaient; mais alors même que ses émules et ses successeurs finirent par abandonner complétement l'idiome étranger et par ne se servir que de l'italien, — comme les Siciliens l'avaient fait d'ailleurs bien avant eux, — ils n'en restèrent pas moins attachés à leurs modèles primitifs et à l'idéal de l'amour chevaleresque. Les grands poëtes italiens du treizième et du quatorzième siècle n'éprouvent aucune difficulté à reconnaître ces origines provençales de leur muse; ils l'avouent ingénument, et certes avec plus de bonne grâce que ne le font de nos jours la plupart des critiques de ce pays. Dante surtout multiplie à cet égard les témoignages les plus clairs et les plus décisifs. Il a lui-même composé un *canzone* en trois langues, en italien, en latin et en provençal[1]. Dans son livre sur la *langue vulgaire,* il parle presque avec une égale déférence des poëtes aquitains et des grands auteurs de l'antiquité. Au vingt-sixième chant du *Purgatoire,* nous voyons Guido Guinicelli, le plus illustre prédécesseur de Dante dans la poésie italienne, décliner l'éloge de ses doux vers, — *dolci detti,* — en désignant du doigt un autre devant lui, « un bien meilleur ouvrier du parler maternel », — et cet autre est le troubadour Arnaul Daniel, qui répond en trois terzines du plus pur provençal. Qui de nous ne se rappelle la rencontre de Virgile

[1] Canzone : *Ai fals ris! per que traitz avetz*, etc.

et de Sordello dans le royaume des ombres, cet épisode admirable qui a inspiré à Dante l'une de ses apostrophes les plus splendides et les plus pathétiques [1]? Mais bien des lecteurs négligent de remarquer à l'occasion qu'à partir de ce moment Sordello devient, à côté de Virgile, le compagnon du mystique pèlerin et son guide jusqu'à la porte du Purgatoire. Qu'elle est grande cependant la place que l'auteur de la *Divine Comédie* a accordée par là au troubadour de Mantoue, et qu'elle est ingénieuse la manière dont il a payé ainsi sa dette de reconnaissance envers les maîtres provençaux!

Il s'en faut, du reste, que tout ait été profit et gain pour la poésie amoureuse dans cette transplantation sur le sol italien. L'Italie n'a, au fond, jamais connu la chevalerie comme grande institution indigène; l'esprit des croisades, comme tout le système féodal, lui était demeuré étranger : sa vie nationale s'est développée dans une direction tout à fait opposée, dans l'activité de ses communes, dans l'épanouissement de ses municipes. L'amour chevaleresque, déjà bien factice et conventionnel alors même qu'il était cultivé par de véritables chevaliers, par des hommes d'épée et d'action comme le furent les troubadours de l'Aquitaine, devint fatalement plus factice et conventionnel encore en passant dans un milieu bourgeois et entre les mains d'hommes de plume et d'étude. En revanche, l'Ita-

[1] *Purgat.*, VI, 70 *seq.*

lie était depuis déjà des siècles en possession d'une vaste science dont le pays de Bertrand de Born et de Blacas n'a jamais eu cure; elle était fière de ses écoles de Salerne, de Bologne, de Padoue, fière de ses connaissan es en littérature ancienne, en mythologie, en droit et en philosophie scolastique; elle ne laissa pas de faire montre de cette science jusque dans ses produits du *bello stile*, et on ne saurait dire précisément que cette introduction des éléments allégoriques et didactiques dans la poésie fût une innovation bien heureuse. Comment ne pas reconnaître aussi que les disciples italiens du *gay saber* ont singulièrement rétréci le cercle de l'inspiration provençale, qu'ils ont surtout bien peu mis à profit la grande richesse de genres et de rhythmes que leur avait légués l'art des troubadours? Ils se sont presque exclusivement tenus au monologue lyrique qui ne parle que des joies et des tristesses de l'amour. Ils ont négligé ou délaissé peu à peu le *tenson* dialogué d'un effet souvent si dramatique, le *sirvente* mordant et passionné, la *pastourelle* et la *ballade* d'un accent parfois si populaire; ils ont laissé à Shakspeare, à l'auteur immortel de *Romeo*, le soin de remettre en honneur l'*aubade*, une des plus gracieuses formes imaginées par la « gaie science » pour chanter les adieux de deux amants que le lever du jour sépare[1]. Encore moins ont-ils essayé de tirer

[1] Voyez la cinquième scène du IIIe acte de *Romeo* :

Juliet. Wilt thou be gone? it is not yet near day, etc.,

parti des rhythmes provençaux, dont l'abondance et la variété font involontairement songer aux modulations de la lyre grecque : pour le genre comme pour le rhythme, les Italiens ont fini par tout réduire et par tout quintessencier dans la forme du sonnet, — forme étroite et artificielle par excellence, forme géométrique pour ainsi dire, et la moins propre assurément pour les épanchements de l'âme, pour les éclats d'un sentiment personnel.

LE PRINCE SILVIO.

Puisque le nom des Grecs vient d'être prononcé, je ne résiste pas à la tentation de rappeler au passage avec quel instinct merveilleux ces maîtres immortels de l'art ont compris la valeur du rhythme et du genre, et ont su en établir le rapport nécessaire et vrai. Ils n'avaient qu'un rhythme unique pour l'épopée, ils n'y admettaient que cet hexamètre qui, par sa cadence régulière, massive et paisible, répond si bien au récit d'un passé lointain et majestueux. Ils employaient déjà des mesures beaucoup plus variées et mouvementées dans le drame qui figure le présent et la vie, dans le chœur surtout, qui est comme la partie lyrique et musicale de l'œuvre. Enfin, pour la poésie lyrique elle-

et comparez l'*aubade* si souvent citée :

En un vergier, sotz fuelha d'albespi,
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy Dieus! oy Dieus! de l'alba tan tost ve! etc.

même, qui est l'expression du sentiment individuel et instantané, ils ont inventé une diversité de modulations dont les odes d'Horace ne donnent qu'une très-faible idée, une abondance de mètres aussi ondoyants et changeants que le cœur même de l'homme. C'est tout l'opposé que nous voyons chez les modernes, dans les littératures romanes du moins : en ceci comme en maint autre problème d'art, on dirait que nous avons marché délibérément contre la nature des choses. Nous avons admis une diversité très-grande de rhythmes dans notre poésie épique, les *ottave rime*, les *terze rime*, l'alexandrin, etc. ; c'est pour le drame, en revanche, que nous avons réservé les mesures uniformes et pesantes de l'alexandrin; et quant à la poésie lyrique, nous sommes parvenus à l'enfermer presque entière dans le moule tourmenté et ingrat du sonnet.

L'ACADÉMICIEN.

Vos observations sont très-justes, mon prince, et font d'autant plus regretter que les Italiens aient été si mal servis sur ce point par leur grand instinct de virtuoses. Car c'étaient bien de vrais virtuoses que ces disciples transalpins des Provençaux, et c'est même en cela qu'ils se sont montrés supérieurs à leurs maîtres presque dès le début. Il serait malaisé de le nier, en effet, rien n'est plus éloigné de l'art véritable que la veine toujours coulante et uniformément facile des troubadours : ils ont eu parfois d'heureuses rencontres, des trouvailles inconsciente

et inexplorées; au fond, ils n'ont jamais dépassé le niveau de dilettantes et d'amateurs; ils eurent la science trop « gaie », la vocation trop joyeuse; l'observation sentie de la nature, l'analyse profonde du cœur humain leur ont toujours fait défaut. Sous tous ces rapports, leurs imitateurs transalpins gardent un avantage marqué, et la préoccupation de l'art est visible chez eux depuis les premiers essais en *langue vulgaire*. Les Italiens ont eu beau accepter un culte venu du dehors et qui répondait si peu à leur développement historique et à leur état social; ils ont eu beau rétrécir même le cercle déjà étroit de cette inspiration étrangère et y introduire par surcroît des éléments disparates : ils n'ont eu qu'à toucher à la poésie amoureuse, pour l'ennoblir aussitôt, pour y introduire un goût littéraire, une délicatesse morale, un sérieux esthétique comme elle n'en a jamais connu sous le ciel de l'Aquitaine. Le *canso* n'a été pour les troubadours qu'un divertissement, qu'une « jonglerie » et un jouet délicieux : entre les mains de Guinicelli, de Cavalcanti, de Dante, de Cino, il devint une œuvre d'art, et un chef-d'œuvre dans les mains de Pétrarque...

Notre ami a été bien dur pour l'amant de Laure, et pour l'homme encore bien plus que pour le poëte. Je ne nierai ni le rhéteur, ni l'égoïste dans Pétrarque; mais ces deux épithètes sont assurément loin de tout dire sur un génie qui a laissé dans l'histoire de l'humanité une empreinte aussi forte, aussi ineffaçable. Aujourd'hui, en parlant de Pé-

trarque, nous ne pensons d'ordinaire qu'au chantre de l'amour, qu'à l'auteur des sonnets; mais les contemporains et les âges qui suivirent en ont jugé tout autrement. Ce qu'ils admiraient, ce qu'ils exaltaient dans le chanoine de Lombez, c'était surtout le hardi émancipateur des esprits, le grand initiateur de la Renaissance, le premier humaniste...

LE PRINCE SILVIO.

Le premier homme moderne...

L'ACADÉMICIEN.

Oui, le premier homme moderne! le premier qui, par son enthousiasme sincère pour l'antiquité et pour tant d'autres beautés jusque-là inconnues, incomprises, — pour les ruines de Rome, par exemple, et les sites sauvages des Alpes, — le premier surtout qui, par sa polémique incessante, ardente, contre la science des pédants, contre le charlatanisme des médecins, contre le formalisme des légistes, par son persiflage implacable de l'astrologie, de l'alchimie, de l'onéiromancie et de maints préjugés et superstitions dont le moyen âge était comme emmaillotté, avait ouvert des horizons tout nouveaux et appelé à la vie tant de forces cachées et stagnantes. Ce n'est que dans les *Epistolæ familiares* qu'on peut apprécier au juste l'action immense de Pétrarque, comme ce n'est que par sa *Correspondance* que se révèle à nous le vrai Voltaire. Car il y a bien du pa-

triarche de Ferney dans ce solitaire de Vaucluse, dans son activité dévorante, dans sa préoccupation constante de se mettre en rapport avec toutes les célébrités du monde, de faire de la propagande pour ses idées, de dire son mot sur toutes les questions du temps, et je serais presque tenté de voir quelque chose aussi de l'impudence voltairienne dans sa manière si plaisante d'invoquer en toute occasion son fameux Platon. Pas plus qu'aucun autre érudit de son époque, il n'avait jamais lu une seule ligne de l'auteur du *Phédon;* mais Aristote était la grande autorité, l'idole des pédants du jour, et le chanoine de Lombez opposait pertinemment au Stagyrite des scolastiques un Platon de son cru, à peu près comme plus tard Arouet, pour narguer les idées reçues, devait imaginer son Chinois de toute perfection...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Mais Pétrarque n'a jamais été un impie; il se levait la nuit, pieds nus, pour prier Dieu, et ne rêvait que de bâtir une chapelle à la Sainte Vierge.

L'ACADÉMICIEN.

Sans doute, monseigneur : c'était un Voltaire croyant, point ricanant, — sa gloire n'en est que plus grande, — non moins vain, du reste, que Voltaire et avide d'applaudissements, mais bien autrement poëte, lui!

N'était-ce pas un grand poëte, je vous le demande,

un poëte dans la plus haute acception du mot, que celui qui a su donner la consécration suprême de l'art et son expression définitive, absolue, à un vaste et vague ordre d'idées dont il est permis assurément de discuter la valeur morale et esthétique, mais dont il est impossible de nier l'influence puissante et générale pendant près de cinq cents ans? Car n'oublions pas que ce n'est pas seulement sur l'Italie que l'idéal créé par les Provençaux a étendu son empire : il a traversé les Pyrénées aussi bien que les Alpes; il a passé la Loire, la Manche et le Rhin; il a régné souverainement en Espagne et en Portugal, dans la France du Nord, en Angleterre et en Allemagne; ces *minnesænger,* dont nous aimons tant à parler sans jamais les lire, ils n'ont été que de simples et de bien gauches imitateurs des troubadours. Du douzième jusqu'à la fin du seizième siècle, le monde civilisé n'a connu, célébré et chanté que la galanterie chevaleresque; il s'en est inspiré non-seulement dans ses productions lyriques, mais dans ses épopées, dans l'*Orlando,* dans la *Gerusalemme.* Il n'a fallu rien moins que l'épanouissement merveilleux de la poésie dramatique à partir du dix-septième siècle pour donner enfin aux esprits une direction autre, pour imprimer à l'amour ce caractère profond, passionné et pathétique qu'il a gardé depuis lors. Et peut-être bien n'est-ce que l'absence de cette poésie dramatique en Italie qui a permis aux *pétrarchistes* d'y prolonger leur règne beaucoup au delà du terme, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle

et à l'avénement d'Alfieri. Quoi qu'il en soit, et de l'aveu de tout le monde, Pétrarque a revêtu de la magie de l'art cette conception provençale qui, bien des siècles avant et après lui, avait préoccupé et fasciné l'Europe. Il lui a prêté une finesse de sentiment, une pureté de goût, une splendeur de parole et un charme musical incomparables; il l'a élevée à un degré de perfection qui n'a été ni dépassé ni même jamais égalé; il a fait bien plus encore : d'un idéal factice au fond, accidentel et fatalement destiné à périr, il a su dégager l'élément vrai, durable, qui sera de tous les pays et de tous les temps.

Nous sommes trop surmenés par le drame, par le roman, par les productions fiévreuses du jour, et dans le domaine de l'imagination nous ne comprenons plus presque l'amour sans les notes violentes et aiguës, sans les éclairs et les foudres auxquels nous a habitués la rhétorique de nos sombres génies. Nous ne prenons pas garde que dans la vie réelle, — dont l'art, après tout, selon le mot profond de Hamlet, n'est que le miroir splendide, — l'amour ne se nourrit pas aussi exclusivement de catastrophes et de cataclysmes; que là précisément où il est le plus pur et le plus sincère, il consiste d'ordinaire en une suite d'émotions voilées et vibrantes, douces ou douloureuses, mais toujours contenues et discrètes; nous ne prenons pas garde que cette « rose mystique » fleurit surtout et s'épanouit avec ses couleurs, avec ses parfums, — avec ses épines aussi, — dans les régions de la tendresse

et de la grâce, de l'affection et de l'estime mutuelles, dans cette zone tempérée des âmes, pour tout dire, où se complaisait la muse de Pétrarque et de ses émules. Et c'est par cela justement que cette poésie ne cessera de remuer et de captiver les cœurs; elle répond à un sentiment éternellement humain, dont elle rend les évolutions les plus délicates, les oscillations les plus fugitives; elle est grande par ses minuties mêmes. Mon Dieu, oui; dans cette peinture charmante de la douce passion, les poëtes italiens n'évitent point, ils recherchent même ces détails intimes et minimes dont nous venons d'entendre l'énumération malicieuse; mais ne sont-ce pas là, en effet, des « événements importants » de toute idylle d'amour, qu'une rencontre fortuite, qu'un regard dérobé, qu'un salut refusé, qu'une fleur offerte ou reçue, qu'un gant ramassé? Grâce pour les gants! Shakspeare lui-même ne les a point dédaignés :

> O, that I were a glove upon that hand,
> That I might touch that cheek[1] !

fait-il dire à son Roméo dans la scène délicieuse du jardin. Puérilités, si vous le voulez; elles vont bien au *puer,* à l'éphèbe; souvenons-nous que c'est sous les traits d'un enfant que se sont toujours figuré leur Éros ces Grecs si ingénieux. Souvenons-nous aussi des années où nous étions nous-mêmes expo-

[1] Acte II, scène II. (V. *Appendix,* 21.)

sés aux embûches de ce dieu malin, — plusieurs parmi nous, et notre ami du Nord le premier, ne sont pas encore aujourd'hui si complétement hors d'atteinte; — reportons-nous à cet âge dont nous aurons beau sourire, mais que nous ne cesserons pas de regretter : quelle large place les incidents qu'à l'heure qu'il est nous traitons de futiles, prenaient alors dans nos préoccupations, dans nos joies ou dans nos douleurs! Et lorsque d'aventure nous trouvions tel de nos soucis ou de nos ravissements rendus par un sonnet de Pétrarque, ou par une canzone de Tasse, dans des images saisissantes et brillantes, dans un langage qui est une musique pour l'oreille même de l'étranger, — oh! que nous étions reconnaissants à ces poëtes d'avoir parlé si bien et si longuement de tant de petits riens, que nous leur savions gré d'avoir généreusement chanté tous ces *paulo minora!* Il n'est pas jusqu'au dessin si vague et si dépourvu de relief de toutes ces *donne gentili* qui, à l'occasion, ne nous arrangeât admirablement : cela nous permettait de mieux encore les identifier avec la dame de nos pensées, de prêter à Béatrice, à Laure ou à Léonore certaine couleur de cheveux qui, à ce moment, avait toutes nos préférences. Quant à nous demander si ces poëtes avaient vraiment aimé, certes, nous n'y pensions même pas! La sincérité de leurs sentiments? mais elle nous était affirmée par la réalité de nos sensations!

Qu'importe, en effet, que l'auteur des *Rime*, que l'auteur de la *Gerusalemme* ait plus ou moins sé-

rieusement, plus ou moins fidèlement aimé la femme que célébrait sa poésie, pourvu que cette poésie nous émeuve et nous charme? Qu'importe ce qu'a été la Fornarina, pourvu que le tableau pour lequel elle avait posé soit devenu la *Madonna del Sisto?* C'est un déplorable travers de la critique moderne de demander au poëte les pièces justificatives de chacune de ses inspirations, et de triompher dès qu'elle parvient à le prendre en flagrant anachronisme de cœur, à mettre ses vers en contradiction avec les dates. Elle méconnaît tout simplement que long parfois est chez le génie l'intervalle entre l'éclair qui illumine et la parole qui gronde, ce à quoi, du reste, l'art ne perd rien, bien au contraire; car « l'œil de l'âme » a, lui aussi, ses exigences d'optique : il a besoin d'une certaine distance pour embrasser un ensemble, et déjà Schiller a fait la remarque judicieuse que la main qui tremble encore sous le coup de l'émotion ne saurait que mal dessiner. Le *Si vis me flere* d'Horace ne signifie pas du tout que, pour arracher des larmes, il faut pleurer soi-même, mais seulement qu'il faut *avoir pleuré*, qu'il faut avoir un jour éprouvé les sentiments qu'on veut peindre et faire partager. Que Dante, que Pétrarque, que Tasse aient à tel moment de leur existence entendu des voix intérieures et connu le véritable amour, qui oserait en douter? Mais la note une fois saisie, ils l'ont reproduite et variée avec une grande liberté, selon l'inspiration de leur génie et même de leur caprice, sous l'influence aussi des idées de leur

temps, de ces idées de galanterie chevaleresque notamment si dominantes dans l'époque. *Vérité et fiction,* on fera toujours bien d'appliquer à la vie d'âme de ces poëtes de l'amour les deux mots que Gœthe a eu la candeur de donner pour titre à son autobiographie.

C'est grâce précisément à ce mélange de vérité et de fiction, grâce à son caractère à la fois impersonnel et intime, à ses qualités beaucoup plus musicales que plastiques, que la poésie amoureuse des Italiens est devenue si universelle et qu'elle a fait les délices de tant de siècles passés, comme elle en charmera encore tant d'autres à venir. Je suis certes loin de nier la puissance et le pathétique d'un Byron, d'un Musset et de tel de nos modernes; j'admire comme tant d'autres leur art de faire parler à la muse amoureuse le langage de nos vagues aspirations et de nos profonds déchirements. Qui sait cependant si ce langage ne paraîtra pas bien étrange à des générations plus reposées, moins tourmentées que la nôtre? Qui sait si ces accents farouches sur la liberté opprimée ou déshonorée, sur l'esclavage de l'Hellade, sur les vilenies du *cant* et les bassesses des grands, ou ces plaintes amères de ne pouvoir croire, « d'être venu trop tard dans un monde trop vieux »; si, en un mot, toutes ces apostrophes qui nous transportent maintenant ne leur sembleront pas fort déplacées dans un chant d'amour? Ne leur feront-elles pas même une impression de bizarrerie tout autrement grande que ne nous font aujour-

d'hui les *bisticci* et les travers allégoriques des sonnettistes? Des temps viendront peut-être, — que dis-je? ils viendront sûrement, — où l'humanité ne connaîtra plus ces problèmes poignants qui nous agitent et nous déchirent à présent, où elle les aura heureusement résolus ou définitivement écartés. Je m'imagine, dans ces temps, un jeune homme touché par la flèche de ce divin espiègle qui, lui, ne vieillit ni ne change pas; je m'imagine ce jeune homme cherchant dans les grands maîtres de la poésie le miroir de son âme, l'expression harmonieuse du sentiment qui fait palpiter son cœur. Je crains fort alors que les strophes d'un Byron ou d'un Musset ne réussissent bien plus à l'étonner qu'à le ravir, et je ne parierais pas que, rencontrant à la fin tel sonnet de Pétrarque ou telle canzone du Tasse, il ne s'écrie : O Italiens, vous seuls, vous compreniez l'amour!...

LE VICOMTE GÉRARD.

Et moi, d'ores et déjà je pense comme ce bon jeune homme de l'avenir : O Italiens, vous seuls, vous comprenez l'amour! Vous seuls, vous savez lui demander tout ce qu'il peut donner, et rien que ce qu'il doit donner! Vous seuls, vous savez le maintenir dans cette région de la tendresse, de la grâce et de la volupté qui est sa vraie demeure, loin des plages arides et malsaines de la métaphysique, de l'idéologie et du bleu de Prusse. O Italiens, conservez ces heureuses facultés dont les autres nations ne médisent que parce qu'elles vous les envient : en

ceci comme en toutes choses, tenez-vous-en à Rossini et fuyez les Wagner! Car c'est là votre grand charme et votre grande supériorité d'être si naturels et si simples, tellement sans fard et sans gêne, — *senza complimenti e senza vergogna*, — dans vos sensations comme dans vos sentiments, dans vos nécessités physiques comme dans votre superflu moral, dans vos bonnes qualités comme dans vos mauvais penchants... Je n'oublierai jamais le mot bien plaisant, mais bien profond aussi, que me dit une fois cette vieille et excellente princesse S..., morte il y a quelques années, et si célèbre par son esprit fin, délié et sentant son dix-huitième siècle. C'était en 1866, au commencement des complications austro-prussiennes; j'étais alors secrétaire d'ambassade à Vienne. La princesse S..., en bonne patriote autrichienne, était exaspérée contre les menées « piémontaises » et m'en parlait un jour dans l'intimité avec une véhémence toute juvénile, malgré ses quatre-vingts ans. Puis, s'interrompant tout à coup, elle s'écria : « Et dire qu'avec tout cela je ne parviendrai pourtant jamais à bien détester le pays de M. de Cavour et de Garibaldi! C'est que, voyez-vous, ils sont si adorables, ces Italiens : ils trouvent cela si naturel d'avoir peur et de faire l'amour!... »

LE MARCHESE ARRIGO.

Franchement, monsieur, vous eussiez mieux fait d'enterrer ce déplaisant propos avec la méchante vieille qui vous l'avait tenu...

LA COMTESSE.

Laissez cela, marchese :

Che ti fa ciò che quivi si pispiglia?
Vien dietro a me, e lascia dir le genti[1].

Pensons plutôt à très-sincèrement remercier notre savant Provençal,— un Français *sérieux* et aimable, celui-là, — du jugement éclairé et tout à fait impartial qu'il a porté sur notre Pétrarque. Certain passage toutefois de votre discours, cher maître, m'est resté obscur; c'est celui où vous parliez de l'art dramatique en opposition avec la poésie amoureuse. Je ne saisis pas bien le rapport...

L'ACADÉMICIEN.

Je tâcherai de m'expliquer plus clairement. Lorsque, vers la fin du seizième siècle et dans la première moitié du suivant, surgirent les grands génies dramatiques de l'Angleterre, de l'Espagne et de la France, ils durent accorder, dans leurs créations sublimes, une place très-large, — incomparablement plus large, par exemple, qu'elle n'en a jamais eu dans la tragédie grecque, — à cette passion amoureuse qui jusque-là avait seule inspiré presque toute la poésie lyrique et les célèbres épopées chevaleresques. Si grande toutefois que fût la part faite ainsi à l'amour dans l'œuvre de Shakspeare, de Calderon, de Corneille et de Racine, il

[1] *Purgat* v, 12-13. (V. *Appendix*, 22.)

n'y domina plus d'une manière aussi absolue, aussi exclusive et incontestée que dans la poésie des troubadours, des *minnesænger*, des sonnettistes et des chantres de l'épopée romantique. L'honneur, la religion, la fidélité, le patriotisme, l'ambition, l'orgueil, la vengeance, la soif du pouvoir, la soif des jouissances, et tant d'autres sentiments et passions, trouvèrent également leur expression et leur développement splendide dans ces abrégés magiques de l'humanité qui portent le nom de *Hamlet*, de *Polyeucte*, d'*Athalie*, *etc...* L'amour dut dès lors entrer en dialogue et en dialectique, en compétition et en lutte avec plus d'une de ces forces morales et psychiques qui bien des fois apparurent comme ses égales, et parfois même comme ses supérieures. La dignité, la vertu ne consista plus à céder partout et en toutes choses à un doux entraînement; il fut démontré que, selon les circonstances, il y avait aussi du mérite à le combattre, de la gloire à le vaincre : le grand mot de devoir fut prononcé! Mais ce qui est le plus curieux à observer, c'est que l'amour lui-même se retrempe et se raffermit à cette gymnastique morale que lui impose l'art nouveau : il regagne en profondeur ce qu'il perd en étendue; il dépouille la grâce un peu molle, la *morbidezza* trop voisine de l'afféterie des âges précédents; il devient plus vigoureux, plus passionné, plus pathétique. Dans cette admirable tragédie de l'amour que nous retrace le *Romeo* de Shakspeare, on voit côte à côte l'ancien et le nouvel idéal, celui des trouba-

dours et celui des dramaturges, se toucher sans se confondre, comme dans certains courants on peut distinguer les eaux de deux rivières; et si je ne craignais de trop m'attarder dans ces considérations...

LA COMTESSE.

Ne le craignez pas, cher maître; nous vous écoutons tous avec un intérêt croissant.

L'ACADÉMICIEN.

Eh bien, madame, ce chant de l'amour, ce *Cantique des cantiques* de Shakspeare, — la première en date de ses immortelles tragédies, — m'a toujours paru comme un monument placé aux confins de deux mondes : j'y entends la dernière note du *canso* expirant des troubadours, et le premier cri de la passion de notre drame moderne. Et d'abord n'est-il pas intéressant d'y remarquer, à côté de ces grands éclats lyriques dont le maître anglais avait seul le secret, des imitations significatives de certains rhythmes favoris des Provençaux et des Italiens? J'ai déjà parlé de la forme d'*aubade* donnée au célèbre dialogue matinal des deux amants; c'est encore ainsi que leur premier entretien dans la scène du bal a toute la facture d'un sonnet : les modulations d'un Blacas et d'un Pétrarque sont ainsi ingénieusement rappelées dans cette magistrale symphonie d'amour; Pétrarque y est même expressément nommé [1], et c'est la seule et unique fois, si je ne

[1] *Mercutio...* Now is he for the numbers that Petrarch flowed in, etc. (Acte II, scène IV.)

me trompe, que nous rencontrions ce nom dans toute l'œuvre de Shakspeare. Mais Roméo lui-même, le Roméo du premier acte, le Roméo d'avant la scène du jardin, est-il autre chose que l'adepte, bien connu par nous déjà, de la fameuse galanterie chevaleresque? Il est épris de Rosaline, et il remplit l'univers de ses soupirs; il se complaît dans sa tristesse, il crée autour de lui « une nuit artificielle », il parle sans cesse des « flèches de l'amour », il parle de ses « songes » ; — et ceci lui attire la petillante riposte de Mercutio sur la reine Mab. Elle est bien aussi la « dame » du *canso*, la *donna gentile* de maint *canzoniere*, — une « entité érotique », comme dirait notre ami, — cette Rosaline insensiblé, invisible, dont on célèbre devant nous la beauté et la cruauté, mais dont on nous dérobe les traits, et qui s'évanouit « comme une fumée » à l'apparition de la fille des Capulets. — « Mon cœur a-t-il jamais aimé auparavant? » se demande à cette apparition Roméo; et il « abjure » son passé! C'est qu'avec Juliette entre en scène, — fait son entrée dans le monde de la poésie, — un amour comme n'en a jamais connu la galanterie chevaleresque des troubadours et de leurs disciples italiens. Ce *duo* admirable du jardin, on dirait qu'il est, en toute chose, la contre-partie discrète du tendre vasselage qu'avait jusque-là célébré l'art du *gay saber* et des sonnettistes. Elle ne sait pas « faire l'étrangère comme les habiles », dit Juliette; — elle ne sait pas cacher son sentiment comme le font les *donne gentili* ; —

mais elle saura « être fidèle comme pas une des habiles »; et aussitôt elle propose le mariage pour le lendemain dans la chapelle du bon Père Laurent. Le mariage! mot inconnu dans le vocabulaire cinq fois séculaire des poëtes de l'amour, comme y est inconnue aussi cette appellation de « maître » que Juliette donne dès le début à son amant, prête, dit-elle, à le suivre, à travers le monde, jusqu'à la mort; et cette invocation à la mort n'est plus la figure de rhétorique si souvent usitée dans la *gaie science :* ici, elle devient d'une réalité terrible.

Je me trompe peut-être, mais il me semble que ce n'est qu'en ayant toujours présent à la mémoire l'ancien idéal des Provençaux qu'on peut mesurer toute la profondeur de la tragédie anglaise et en saisir les beautés suprêmes. Et, par exemple, ce renversement des rôles et des sexes, que notre ami a si finement observé, et si durement dénoncé dans la poésie amoureuse des Italiens, Shakspeare y a recouru, lui aussi, en traçant les caractères des deux fiancés. Ce n'est pas qu'il ait commis la faute de faire de la fille des Capulets une Bradamante et une *virago;* il lui a laissé, au contraire, toutes les frayeurs d'une jeune fille. Au moment de boire le philtre fatal, elle est saisie de frissons; la pensée de se réveiller au milieu des tombeaux la remplit de terreur; elle va même jusqu'à soupçonner son bon confesseur d'une machination horrible : elle finit par se calmer pourtant; elle vide la coupe et elle garde assez de présence d'esprit pour se munir en-

core d'un poignard dans le cas où le narcotique n'agirait point! Ainsi résolue, ferme et prévoyante, se montre-t-elle en toutes choses et envers tous, envers son confesseur, envers ses parents, envers sa nourrice, envers son prétendu. Comparé à Juliette, le jeune Montagu trahit une complexion beaucoup plus délicate et presque morbide. Rêveur dès le début, impressionnable et nerveux à l'excès, il perd tout sang-froid au moindre obstacle; il se lamente et tombe en défaillance dans la cellule du moine; il se dit « efféminé » par le bonheur avant même d'en avoir joui, et le Père Laurent le lui dit bien plus expressément encore :

Unseemly woman in a seeming man [1]!

Mais là où Provençaux et Italiens n'eussent vu qu'un motif de plus pour s'attendrir et s'extasier, l'Anglais a cru devoir exercer sa sévérité de moraliste, et, en grand justicier poétique qu'il était, il a usé de cette sévérité en rendant l'amant responsable, pour la plus large part, de la destruction de son propre bonheur. Car c'est bien Roméo lui-même qui précipite la catastrophe, alors qu'à la nouvelle de la mort de sa bien-aimée, il accourt en toute hâte de Padoue et va droit au cimetière, sans prendre d'autres informations, sans même penser à interroger le Père Laurent, le confident de son amour et du secret de Juliette. Shakspeare fait expier ici au

[1] Acte III, scène II. (V. *Appendix*, 23.)

jeune Montagu son excès de sensibilité, comme il fera expier au prince de Danemark l'excès de son raffinement intellectuel : ici comme là, comme dans chacune de ses tragédies, il enseigne toujours la même et haute leçon, que la raison doit dominer et régler jusqu'à nos sentiments les plus nobles et jusqu'à nos facultés les plus brillantes... Que si maintenant vous vouliez vous rappeler que ce drame émouvant et gracieux entre tous a été écrit dans les dernières années du seizième siècle, avant même que fût né un Calderon, un Corneille ou un Racine, vous jugeriez peut-être comme moi que, dans le merveilleux domaine de la poésie moderne, *Romeo* est, par rapport à l'amour, ce qu'est *Hamlet* par rapport à la mélancolie : non-seulement un chef-d'œuvre, mais une révélation!...

LA COMTESSE.

Et quelle place, par rapport à l'amour, assigneriez-vous alors à Dante dans le domaine de la poésie?

L'ACADÉMICIEN.

Une place à côté de Guinicelli, de Cavalcanti, de Cino da Pistoja et des autres précurseurs de Pétrarque, tant qu'il n'est question que de l'auteur des sonnets et des canzones de la *Vita nuova;* une place en dehors d'eux, en dehors de tous les génies, une place aussi éloignée de Pétrarque que de Shakspeare, dès qu'il s'agit de l'auteur de la *Divine Comédie*...

Ç'a été, à mon sentiment, une très-grave méprise de la plupart de nos critiques modernes d'imaginer un Dante tout uni, un Dante fait tout d'une pièce, de ne pas distinguer entre un jeune homme s'exerçant dans le *bello stile,* faisant des vers comme tous ses confrères en Apollon, célébrant telle beauté d'après le procédé conventionnel du temps, et un génie mûri par l'expérience et la réflexion, s'inspirant d'une des plus vastes conceptions de l'art et méditant une œuvre qui devait embrasser « le ciel et la terre », le mystère de notre existence et le problème de l'univers. Bien étrange aussi m'a toujours paru chez ces critiques, je l'avoue, leur manière de prendre naïvement et tout à fait à la lettre une poésie, une littérature et une époque qui n'étaient rien moins, certes, que naïves et simples : une poésie nourrie de tous les raffinements de la *gaie science,* une littérature imprégnée de toutes les subtilités de la scolastique, et une époque engouée d'une rhétorique aussi spécieuse que prolixe. Je défie tout lecteur sincère et désintéressé de ne pas reconnaître une œuvre de rhétorique pure dans la *Vita nuova,* dans le commentaire en prose, veux-je dire, dont Dante a cru devoir accompagner après coup les produits de sa muse juvénile en y insinuant partout les allégories les plus forcées et les plus discordantes. C'est cependant sur ce sable mouvant d'une exégèse si évidemment artificielle qu'on s'est avisé de construire ce qu'on est convenu d'appeler « l'histoire psychique » d'Alighieri ! On nous présente ainsi un

Dante resté toujours le même depuis sa neuvième ou sa dix-huitième jusqu'à sa cinquante-sixième année, jusqu'à l'année de sa mort : toujours préoccupé de sa Béatrice, toujours vivant dans le souvenir d'un amour de jeunesse conçu pour une créature délicieuse, mariée à un autre et décédée à la fleur de l'âge. Les vicissitudes poignantes de l'homme politique et de l'homme d'État, les graves préoccupations de l'homme de l'étude et de la pensée, les devoirs sacrés de l'époux et du père, les misères de l'exilé sans patrie et sans abri : tout cela, nous dit-on, était primé, dominé par le souvenir de cet ancien amour, amour pur, amour unique, la « grande affaire » de son existence, son « guide » moral et intellectuel!... Je passe sur les entorses effroyables que les constructeurs de ces « histoires psychiques » sont constamment forcés de donner au bon sens le plus simple et aux faits les plus clairs; je passe sur leur plaisant embarras avec certaines dames du Casentin ou de Lucques, avec la pauvre Gemma Donati surtout, cette épouse du poëte, dont ils font tantôt une Xantippe et tantôt une Pénélope : je me bornerai seulement à remarquer que, malgré la volonté absolue de tout admettre et de tout prendre à la lettre, il leur arrive pourtant parfois de ne pas oser aller jusqu'au bout du système. Ils n'osent point, par exemple, prétendre que Dante ait sérieusement cru que Béatrice « était un *neuf*, c'est-à-dire un miracle dont la racine n'est autre que la sainte Trinité ». Acculés à de pareilles monstruosités, ils se

souviennent tout à coup que c'était là le langage de l'époque. Mais la rhétorique une fois reconnue sur tel ou tel point, pourquoi ne pas également la reconnaître sur tant d'autres? Pourquoi jurer avec le *Convito* que la « dame compatissante » qui, après la mort de Béatrice, a failli consoler le poëte, était la matrone Philosophie, et ne pas plutôt croire avec la *Vita nuova* que c'était une bonne et belle personne « qui regardait du haut d'une fenêtre »?

Si nous nous dégageons résolûment de ces constructions et superfétations, si nous prenons les sonnets, les ballades, les canzones de la *Vita nuova* en dehors de tout malencontreux commentaire, si nous les prenons tels qu'ils furent évidemment composés, — d'une manière sporadique, spontanée et sans nul plan conçu d'avance, — nous voyons aussitôt que nous avons devant nous un produit de l'art inventé par les Provençaux, une suite de poésies lyriques dont une *donna gentile* est beaucoup plus le prétexte que l'héroïne. Je ne mets pas un seul instant en doute que le jeune Alighieri n'ait été vraiment charmé, profondément pénétré de la grâce et de la beauté de Béatrice Portinari; mais il est clair qu'il ne lui a jamais demandé rien autre chose que de lui *donner de la gloire,* qu'il n'a jamais prétendu à rien de plus qu'à la célébrer en des vers harmonieux, ainsi que l'avaient fait de tout temps pour leurs « dames » les disciples transalpins de la « gaie science », ainsi que le faisaient de son temps encore les Guinicelli, les Cavalcanti, les Cino et les

autres émules du *bello stile*. De là la persistance de ce culte pour Béatrice, malgré le mariage avec Simone de Bardi, et le silence même absolu gardé sur ce mariage dans toute la *Vita nuova;* de là aussi la nonchalance du poëte à contracter lui-même des liens légitimes et à épouser la Gemma Donati; de là enfin le sans-gêne caractéristique avec lequel l'époux et le père continue à exalter toujours « l'ancien amour et l'ancienne flamme ». Tout cela est dans l'ordre d'idées reçues et consacrées par la galanterie chevaleresque; tout cela ne peut même s'expliquer que par cet ordre d'idées-là : c'est de lui, et de lui exclusivement, que Dante s'est inspiré dans les poésies lyriques de sa jeunesse.

Il en fut tout autrement de l'œuvre immortelle dont Alighieri ne commença à poser les premières assises que dans la plénitude du génie et dans la maturité de l'âge, *nel mezzo del cammin di vita*. L'amour que célèbrent les terzines du « poëme sacré » n'a rien de commun avec le tendre vasselage des Provençaux; rien de commun non plus avec cette passion « plus forte que la mort », mais profondément humaine, dont Shakspeare devait révéler un jour les tragiques mystères. Dans la *Divine Comédie,* l'amour est compris dans un sens tout à fait surnaturel; il y est conçu comme un principe cosmique, comme un immense courant circulant partout à travers la *grande mer de l'être* et les trois royaumes du monde invisible. Le mouvement physique, la vie végétative, la vie intellectuelle, forment

l'échelle ascendante de cet amour universel. Infaillible dans ses degrés inférieurs, — alors qu'il n'est que loi mécanique ou instinct, — l'amour devient susceptible de bien et de mal dès qu'il est éclairé par la raison. Et voilà le motif de cette association constante et de ce syncrétisme systématique, pour ainsi dire, de l'Amour et de la Lumière dans la conception dantesque du Paradis, du Purgatoire et de l'Enfer. Le ciel est « un temple angélique n'ayant d'autres bornes que l'amour et la lumière »; il est « la lumière pure, la lumière intellectuelle pleine d'amour »; mais l'Enfer lui-même est une œuvre d'amour autant que de lumière et de justice[1]. C'est que, comme les ténèbres ne sont qu'une dégradation de la lumière, comme le froid n'est qu'une dégradation de la chaleur, de même le vice, lui aussi, n'est qu'une dégradation de l'amour, un amour détourné de son vrai but et dirigé vers des objets indignes[2].

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Boni aut mali mores, sunt boni aut mali amores, a déjà dit saint Augustin.

L'ACADÉMICIEN.

C'est dans saint Augustin en effet, dans Boèce aussi, dans saint Bonaventure ensuite et dans les autres écrivains mystiques du moyen âge que l'auteur de la *Divine Comédie* a puisé cette notion de

[1] *Parad.*, XXVIII, 53-54, et XXX, 39-40. — *Inf.*, III, 6.
[2] *Inf.*, XI, 52-66.

l'amour comme principe universel, notion dont l'origine, il est presque superflu de le rappeler ici, remonte à Platon, à celui qui fut surnommé l'*Homère de la philosophie*. La grande originalité de Dante, de cet Homère du catholicisme, consiste dans la puissance d'imagination avec laquelle il s'est emparé de cette idée, dans le symbolisme aussi profond que poétique dont il l'a revêtue. Dans cette vaste construction du Cosmos dantesque, Dieu apparaît au sommet de l'être comme le suprême amour et la suprême lumière, et il répand ses rayons sur toutes les créatures, selon la mesure de leur perfection relative. L'amour divin pénètre jusque dans ces cercles superposés et inégalement éloignés de Dieu, dans lesquels les châtiments sont proportionnés au démérite : il éclaire encore d'une pâle lueur les limbes, où ceux à qui la foi seule a manqué sont du moins exempts de souffrances, et il ne s'éteint complétement qu'au fond de cet abîme de glace où se dresse, au milieu des traîtres, le corps immense de Lucifer. Le poëte s'écarte ici pertinemment, d'une manière tout à fait caractéristique et qu'on n'a peut-être pas assez remarquée, de la théologie courante, qui, dans la révolte de l'ange déchu, voit surtout le péché de l'orgueil : Dante y voit un péché bien autrement grand, le plus grand selon lui, et le plus noir de tous, car quoi de plus opposé à l'amour que la trahison?

Notre illustre commandeur nous a déjà signalé la magnifique inspiration qui a su rattacher à cette ré-

volte de l'ange des ténèbres, — à cette première trahison envers le « premier amour », — les origines mêmes de l'Enfer et du Purgatoire. Précipité du haut du ciel, Lucifer adhéra au centre de la terre, « au point où, par sa pesanteur, tout corps est entraîné », et là il demeure ployé « sous tous les poids de l'univers [1] ». On a été frappé, à bon droit, de ces expressions si extraordinaires pour l'époque, et l'on s'est demandé si Dante n'avait pas eu une idée claire et précise des lois de la gravitation; il est permis du moins de voir en lui le Newton poétique du monde surnaturel. Il y a, en effet, toute une mécanique céleste et des plus originales dans ce monde créé par le génie d'Alighieri, et qui embrasse également l'infini visible et l'infini invisible, les planètes du firmament et les cercles de la damnation et de la béatitude; il y a un véritable système d'attraction universelle :

Tutti tirati sono, e tutti tirano [2]!

L'amour et la lumière, tels sont les deux éléments constitutifs de ce Cosmos de corps et d'âmes, les deux principes qui lui donnent sa cohésion, son unité et son ordonnance merveilleuses. Observez, par exemple, comme c'est toujours la même flamme divine qui traverse, anime et met en mouvement les trois royaumes mystérieux : elle brûle et consume les pécheurs endurcis dans les régions infer-

[1] *Inf.*, XXXIV, 110. — *Parad.*, XXIX, 59.
[2] *Parad.*, XXVIII, 129. (V. *Appendix*, 24.)

nales; elle purifie et éclaire les repentis dans leur séjour d'expiation; elle illumine et réjouit les élus dans le « temple angélique » où tout est éclat et joie, où les objets, les esprits se distinguent entre eux, non plus par la forme ni même par la couleur, mais seulement par la lumière qui est en eux, par leur splendeur immanente[1]. C'est le même amour divin aussi, le même Christ qui, crucifié dans chacun de nos péchés, ressuscite dans chacun de nos repentirs, — et qu'il est saisissant, entre autres, le tableau de ces âmes au moment où, parvenues au terme de leurs expiations, elles quittent le Purgatoire, à ce moment « où le ciel reprend ce qui a toujours été à lui[2] » ! A chacune de ces délivrances toute la montagne s'ébranle, comme s'est ébranlée la terre lors de la résurrection, et les airs retentissent de ce chant de *Gloria in excelsis* qui a salué jadis la naissance du Fils de Dieu!... Ni créateur ni créature ne furent jamais sans amour, dit le poëte dans un passage célèbre du *Purgatoire*. L'amour est « naturel et sans erreur », c'est-à-dire immuable et instinctif dans les corps privés de raison; il est « spirituel et faillible », par contre, dans tout être touché de la divine lumière; il y est la semence de toute vertu, comme de toute œuvre qui mérite punition[3]. — Poursuivez ainsi le symbolisme continu de la *Divine Comédie* depuis les

[1] *Parad.*, x, 42.
[2] *Purgat.*, xx, 21.
[3] *Ibid.*, xvii, 91-105.

profils les plus saillants jusqu'aux coins et aux pénombres les plus reculés, partout vous retrouverez cette même donnée fondamentale de la lumière et de l'amour; et il n'est pas jusqu'à la figure de Béatrice qui ne vous apparaîtra alors dans sa signification précise, et que je crois la seule véritable. Elle vous apparaîtra comme une personnification entre tant d'autres, — la plus éclatante seulement, la plus humaine et la plus suave, — de la grande idée d'attraction universelle qui anime l'ensemble de l'œuvre; et dans les strophes qui exaltent « l'ancien *amour* et l'ancienne *flamme* », vous ne reconnaîtrez qu'un accent personnel et intime ingénieusement mêlé et confondu avec la vaste harmonie des sphères qui forme le thème dominant de tout le chant « sacré ».

Car ce chant est à la fois une épopée générale et un récit tout individuel, l'hymne glorieux d'un Cosmos divin, en même temps que l'humble confession d'une âme pécheresse, et c'est surtout ce double caractère qui fait de ce poëme un monument si unique dans le domaine de l'inspiration. Dante a placé sa « vision » dans l'année 1300, dans l'année mémorable du *premier jubilé,* alors qu'à la voix de Boniface VIII plus de cent mille pèlerins, accourus de tous les coins de la terre, faisaient pénitence auprès des tombeaux des saints apôtres, et que, selon le mot de l'historien, toute la chrétienté semblait être venue par-devant son juge, dans la vallée de Josaphat. C'est cette même date significa-

tive que le poëte donna aussi à son pèlerinage dans les régions mystérieuses de l'outre-tombe, et ce pèlerinage, il le conçut également, — ne l'oublions jamais, — comme un acte de contrition et de résipiscence. La vue des tourments infernaux et des célestes béatitudes, la contemplation des suites inévitables du mal comme du bien, devait lui faire retrouver « la voie droite qu'il avait perdue », et ramener la paix dans une vie trop longtemps ballottée par les orages. « Si bas était-il déjà tombé, dit de lui, dans le Paradis terrestre, son génie tutélaire, qu'il n'y eut plus qu'un seul moyen de lui rendre l'espérance du salut; ce fut de lui montrer le royaume damné et de lui faire payer l'écot du repentir douloureux » :

Di pentimento che lagrime spanda [1].

Que ce repentir eût surtout trait aux ardeurs des sens et aux entraînements de la chair, c'est ce qui ne peut faire l'ombre d'un doute pour tout lecteur non prévenu. Dante n'a que trop souvent prêté l'oreille « à la douce Sirène qui séduit en haute mer le navigateur », il n'a que trop souvent « attendu quelque flèche nouvelle d'une fillette ». En pouvait-il être autrement avec une nature si puissante, au milieu d'une société dont les Villani et les Malaspina nous ont si bien dépeint les voluptueux raffinements, au milieu de ces belles dames de Flo-

[1] *Purgat.*, xxx, 136-145. (V. *Appendix*, 25.)

rence que le poëte lui-même nous décrit « marchant et montrant le sein avec la mamelle[1] »? N'était-il pas le parent, l'ami, le compagnon de plaisirs de ces Donati, si connus pour leur luxe, pour leur faste et les emportements de toutes les passions? « Si tu te rappelles, — dit Dante à Forese Donati[2] alors que celui-ci lui apparaît dans le cercle des intempérants tout défiguré et couvert d'une lèpre aride, — si tu te rappelles quel tu fus avec moi et quel je fus avec toi, ce souvenir te sera bien lourd encore à présent. » Et le poëte ajoute que c'est Virgile qui l'a détourné d'une « telle vie », — ce qui, dans le langage dantesque, veut dire que l'étude lui a servi de refuge contre les tentations pernicieuses du monde. Il est permis de croire que la vie active, la vie politique, avec ses émotions et ses enseignements, a été bien autrement efficace encore pour mettre fin à cette période de dissipation et de relâchement, sans toutefois détruire entièrement dans le cœur de l'homme l'aiguillon de la chair. L'année 1300, l'année du jubilé, vit Dante assumer les hautes fonctions de prieur de la république, dont le dernier terme fut le bannissement et l'exil perpétuel! Le spectacle des grandes vicissitudes politiques sur les bords de l'Arno, et celui des grands repentirs chrétiens sur les bords du Tibre devant les tombeaux des apôtres, vinrent se combiner ainsi à un même moment pour donner à l'âme du

[1] *Purgat.*, XXIII, 102.
[2] *Ibid.*, XXIII, 115-118.

croyant et du poëte cette secousse profonde d'où jaillit la pensée sublime de la *Divine Comédie*.

Ce n'était pas d'ailleurs un phénomène si rare alors chez les poëtes de l'amour en Provence et en Italie, qu'une telle crise décisive, qu'une pareille évolution vers des idées ascétiques, après une longue carrière consacrée à la « gaie science » et aux *donne gentili*. L'histoire des troubadours en offre de bien nombreux exemples, et parmi leurs imitateurs transalpins il suffit de citer les noms de Pannucio dal Bagno, de Bacciarone, de Tommaso de Faenza, de Guittone d'Arezzo, qui tous ont vécu avant Dante, et qui tous nous ont laissé le récit plus ou moins édifiant, plus ou moins allégorique d'une régénération morale semblable. Voici, entre autres, comment s'exprime l'un d'eux en racontant son renoncement au « fol amour » et sa conversion à la Sainte Vierge :

> Poi fu dal mio principio *a mezza etate*
> In loco laïdo, disorrato e brutto,
> Ove m' involsi tutto [1];

et dans ces vers abrupts, il est impossible de ne pas reconnaître comme les rudiments des premières terzines de l'*Enfer;* le *mezza etate* ici ressemble de bien près, avouons-le, au fameux *mezzo del cammin* dantesque. Mais tandis qu'un pareil état de l'âme comme de l'âge n'avait amené les Guittone,

[1] *Rime* di Fra Guittone d'Arezzo (éd. Valeriani), canzon III. (V. *Appendix*, 26.)

les Pannucio et leurs maîtres provençaux qu'à brûler ce qu'ils avaient adoré et à maudire tout simplement leur ancienne « folie », Alighieri y a trouvé le motif d'une des plus heureuses inspirations qui aient jamais été départies au génie d'un poëte.

L'amour est faillible dès qu'il est spirituel, — dès qu'il n'est point une loi de mécanique ou une impulsion de l'instinct, — et il peut devenir alors la semence de toute vertu, comme de toute œuvre qui mérite punition : ce principe général de son Cosmos divin, Dante l'appliqua aussi au microcosme humain, à l'attraction des sens et à l'attrait de la femme. Si un tel penchant nous mène à la dégradation et à l'avilissement « en poursuivant du bien les images menteuses dont aucune ne tient entièrement sa promesse », il est par contre aussi la source des plus nobles aspirations, « le creuset merveilleux de nos plus précieuses qualités » quand il est dirigé vers un digne objet et « pénétré d'une haute vertu [1] ». Une pareille distinction s'imposait à notre poëte, en conséquence même de sa grande théorie platonicienne, et elle différait déjà profondément de la manière dont les troubadours repentis avaient coutume d'envisager la « folle » passion de leur jeunesse. Faisant ensuite un retour sur lui-même et sur son propre passé, se ressouvenant, dans sa misère présente, d'un temps jadis heureux, force

[1] *Purgat.*, xxx, *passim*.

était à Dante de penser aussitôt à la jeune fille qui, la première, avait fait battre son cœur et vibrer sa lyre. Elle lui avait donné de la gloire, « elle l'avait fait sortir de la foule vulgaire[1] »; son image avait gardé toute sa candeur virginale au milieu de tant de souvenirs amoureux beaucoup moins purs; elle avait de plus « ce je ne sais quoi d'achevé » que prête la mort. Par un procédé bien naturel, et que devait puissamment seconder une magie d'art incomparable, Béatrice se transformait dès lors en gracieux symbole de l'amour idéal dans l'ingénieuse économie du « poëme sacré » que méditait Alighieri; par un procédé infiniment moins heureux sans contredit, et en quelque sorte rétroactif, Dante imagina même de transporter le nouveau symbolisme jusque dans les anciens produits de sa muse juvénile, et il s'essaya d'abord dans une interprétation allégorique et platonique des sonnets et canzones composés autrefois dans les données du *bello stile*, et sous l'inspiration de la galanterie chevaleresque. Telle fut évidemment l'origine de la partie prosaïque de la *Vita nuova*, — partie tout à fait arbitraire et factice, mais dont il importe de relever le passage final, car il nous donne le prélude et comme « l'argument » de cette *Divine Comédie*, dont le plan était alors déjà complétement arrêté. Dante, à la fin de la *Vita nuova*, parle des pèlerins qu'il avait vus traverser Florence dans l'année du

[1] *Inf.*, II, 105.

jubilé, et ajoute ensuite : « Quelque temps après, j'eus une *vision merveilleuse* pendant laquelle je fus témoin de choses qui me firent prendre la ferme résolution de ne plus rien dire de cette bienheureuse (Béatrice) jusqu'à ce que je pusse traiter d'elle tout à fait dignement. Et, pour en venir là, j'étudie autant que je puis, comme elle le sait très-bien. Aussi, dans le cas où il plairait à Celui par qui toutes choses existent que ma vie se prolongeât, *j'espère dire d'elle ce qui jamais encore n'a été dit d'aucune autre...* »

Engagement bien superbe dans son humilité très-chrétienne, mais que l'auteur de la *Divine Comédie* tiendra encore un jour avec éclat, en combinant merveilleusement deux idées splendides d'un mérite inégal, à coup sûr, mais d'une poésie également transcendante : l'idée platonicienne de l'amour et l'idée catholique de la communion des saints... Connaissez-vous, en effet, quelque chose de plus poétique que cette doctrine de notre foi sur la communication mutuelle d'intercessions et de prières entre l'Église triomphante, l'Église souffrante et l'Église militante? connaissez-vous quelque chose de plus sublime que ce dogme de l'union entre les saints qui sont dans le ciel, les âmes qui souffrent en Purgatoire et les fidèles qui vivent sur la terre? Tout est commun dans l'Église : prières, bonnes œuvres, grâces, mérites. « Nous sommes tous un seul corps et membres l'un de l'autre, dit saint Paul; qu'il n'y ait donc pas division dans ce corps,

mais que les membres *aient soin l'un de l'autre*[1]. » Ces liens de la charité que notre religion a noués autour des deux mondes, visible et invisible, ce système magnanime d'assurance réciproque qu'elle a voulu établir entre la vie et la mort, Dante n'a eu garde de les négliger dans son épopée catholique. Ai-je besoin d'insister sur le parti immense qu'il a su tirer d'une pareille donnée, sur les scènes d'un pathétique grandiose qu'il a évoquées en vertu de cette croyance? Rappellerai-je les épisodes émouvants et inoubliables de Manfred, de Buonconte, de Sordello, de Malaspina, de Hugues Capet, de Forese Donati, de Guinicelli, de Cacciaguida? A chaque pas de son pèlerinage fantastique, le poëte est arrêté par des âmes qui implorent les oraisons de leurs proches et de leurs parents demeurés en vie : « c'est que de bonnes prières peuvent *raccourcir le décret d'en haut*, et que l'on avance beaucoup ici par ceux qui sont là-bas[2]. » A chaque pas aussi, il est interrogé sur les faits et gestes des êtres chéris qui n'ont pas encore franchi le seuil de l'éternité : ces âmes du Purgatoire, « papillons angéliques, volant désarmés au-devant de la justice », que de touchante sollicitude ils témoignent partout pour les pauvres chrysalides restées sur terre! Car si les mauvais penchants s'épurent dans ces lieux d'expiation, les bons sentiments d'autrefois s'y *affinent* à leur tour.

[1] Aux Romains, XII, 5. — I aux Cor., XII, 25.
[2] *Purgat.*, III, 136-145.

A' miei portai l'amor, che qui *raffina* [1],

dit l'une de ces âmes dans un langage magnifique, — et c'est ainsi que la tendresse de Béatrice, virginale et platonique encore que terrestre, était devenue dans le ciel l'intercession constante d'une bienheureuse en faveur d'un ami infortuné :

L'amico mio, e non della ventura [2].

Il est juste d'ajouter que cette intercession va même bien au delà de la simple oraison, bien au delà de ce que l'Église entend d'ordinaire par la communion des saints. Chose curieuse! entraînés par la beauté de la fiction, et comme séduits par son charme fascinant, les critiques, même les plus pénétrants et les plus orthodoxes, un Ozanam aussi bien qu'un Philaléthès [3], ont négligé de noter cette grave lacune dans la théologie dantesque, qu'il n'y est jamais question de l'*ange gardien!*... Dans la *Divine Comédie,* c'est Béatrice qui assume et usurpe en quelque sorte ce rôle à l'égard de son fidèle infidèle : elle est, en propres termes, sa patronne au ciel et son génie tutélaire. Depuis qu'elle l'a quitté, depuis que « de la chair elle a été élevée à l'esprit », elle n'a cessé de veiller sur lui et de s'affliger de ses

[1] *Purgat.,* VIII, 120. (V. *Appendix,* 27.)

[2] *Inf.,* II, 61. (V. *Appendix,* 28.)

[3] OZANAM, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle;* Paris, 1845. — PHILALÉTÈS (le roi Jean de Saxe), *Die gœttliche Komœdie* (traduction et commentaire); Leipzig, 1865. 3 vol.

coupables égarements [1]. En vain avait-elle essayé de le ramener au bien, tantôt en lui apparaissant en songe, tantôt en lui suggérant de hautes pensées : rien ne put le détourner de la pente dangereuse, « et tous les arguments demeurèrent courts pour son salut [2] ». En cette extrémité, elle eut recours à un moyen extrême : elle résolut de lui faire traverser le séjour des damnés, de lui faire voir les châtiments réservés aux pécheurs endurcis. Elle l'attend elle-même au bout de ce douloureux pèlerinage, au sommet du Purgatoire, dans le Paradis terrestre, et quand le pénitent éploré y gravit au bras de Virgile, elle ne lui épargne pas les reproches les plus durs, « afin que la peine soit égale à la coulpe ». Comment a-t-il pu l'oublier sitôt, résister si peu aux premières flèches des choses mensongères, tomber si bas malgré son âge, malgré sa « barbe », retomber toujours dans les mêmes piéges connus? « Le jeune oiselet deux ou trois fois se laisse prendre; mais c'est en vain qu'on tend l'arc ou les lacs alors que les plumes lui ont poussé... » Ce n'est qu'après avoir ainsi fait mesurer au cher égaré toute la profondeur de sa chute, lui avoir fait « baisser les yeux comme un enfant qui reconnaît ses torts » et recueilli de sa bouche la confession la plus navrante, qu'elle se réconcilie avec lui et lui entr'ouvre les trésors de l'amour divin. Elle le transporte à travers les sphères célestes, à travers les planètes; elle lui fait contem-

[1] *Purg.*, XXX, XXXI.
[2] *Ibid.*, XXX, XXXIII, *passim*.

pler la demeure des bienheureux, des anges et des archanges ; elle lui fait comprendre les plus sublimes mystères ; arrivés à l'empyrée, elle lui jette un dernier regard et reprend sa place dans la gloire des saints, dans la rose flamboyante ; mais là encore il la voit « joindre les mains » et prier pour lui [1]...

Dans ce rôle de guide céleste et d'interprète des saints dogmes, la fille de Folco Portinari prend, à certains endroits, des proportions tout à fait transcendantes ; elle semble parfois être comme la personnification absolue de la connaissance divine, du suprême savoir, — et, deux siècles plus tard, lorsque Raphaël voudra peindre la figure allégorique de la Théologie dans sa célèbre *Stanza* du Vatican, il la dessinera telle qu'apparut Béatrice à Dante dans le Paradis terrestre.

LE MARCHESE ARRIGO.

Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m' apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva [2].

L'ACADÉMICIEN.

Elle est, dans cette dernière et suprême apothéose, « la *donna di virtù* par qui l'espèce humaine pénètre au delà des choses sublunaires » ; elle est « la lumière qui s'interpose entre la vérité et l'intelligence » :

Che lume fia tra il vero e l' intelletto [3].

[1] *Parad.*, XXXIII, 38-39.
[2] *Purgat.*, XXX, 31-33. (V. *Appendix*, 29.)
[3] *Inf.*, II, 76-77. — *Purgat.*, VI, 45.

Et remarquez bien, ici comme partout ailleurs, ce constant syncrétisme de l'*amour* et de la *lumière,* qui est la pensée cardinale du Cosmos dantesque! Mais remarquez aussi que, tout en étant l'ange gardien et le guide céleste de son amoureux d'autrefois, Béatrice n'en demeure pas moins ingénument sa muse et son inspiratrice pour le « poëme sacré ». C'est elle qui, pour le conduire à travers les régions sombres des supplices et des expiations, avait fait choix de Virgile, « l'honneur et la lumière des autres poëtes », le grand chantre du royaume des ombres, du *descensus Averno*, dans l'antiquité. A plusieurs reprises, elle enjoint à son bien-aimé de redire par écrit, à son retour, ce que, grâce à elle, il lui a été donné de contempler : « Toi, note-le bien, lui recommande-t-elle, et les paroles que je t'ai fait entendre, souviens-toi de les enseigner aux vivants, dont la vie n'est qu'une course vers la mort[1]. » Dante fait ainsi de la « gentille dame » de sa jeunesse la complice généreuse de son salut, aussi bien que de l'œuvre qui doit le rendre immortel sur la terre, — et rien de plus merveilleux que l'art avec lequel il a su entremêler la réalité et la vie dans une transfiguration aussi idéale...

Que notre gracieuse hôtesse, — et ceci sera ma péroraison, — n'éprouve donc aucun remords d'avoir émis des doutes sur la passion de Dante pour Béatrice : ces doutes sont très-légitimes, mais ils ne

[1] *Purgat.*, XXXII, 103, et XXXIII, 52.

portent pas la moindre atteinte à l'une des créations les plus prodigieuses du génie humain. Car, si l'auteur de la *Vita nuova* n'a pas autrement aimé ni chanté sa *donna gentile* que tout adepte de la « gaie science » et du *bello stile,* le poëte de la *Divine Comédie* a su dire de sa *donna di virtù* ce qui jamais encore n'a été dit ni ne sera redit d'aucune autre!

LA COMTESSE.

Savez-vous, monsieur l'académicien, que vous venez de nous faire tenir là, ce soir, une *cour d'amour* véritable, et comme vos Provençaux du douzième siècle n'en ont peut-être pas connu de plus charmante ni de plus instructive? C'était aujourd'hui décidément le jour des étrangers, d'un Slave et d'un Gaulois; mais l'Italie saura bien prendre sa revanche demain : — *non è vero, principe?*

LE PRINCE SILVIO.

Comment, madame, c'est bien à moi que vous faites cet appel, à un pauvre pédant qui ne sait se dépêtrer de ses Grecs et de ses Romains?...

LA COMTESSE.

Che, che, che, principe! N'essayez pas de me faire prendre le change : je lis dans vos yeux que vous avez bien des choses à dire sur le problème qui m'obsède. Ah! *carissimo,* si vous nous donnez la solution tant recherchée, je vous couronnerai de fleurs à l'antique, je vous embrasserai en plein carnaval; *Dio mio,* j'apprendrai le grec!...

III

DANTE ET LE CATHOLICISME

Comment le prince Canterani devint un pédant. — L'idéal religieux de Dante. — Étrange système de Rossetti. — Vaine exégèse des protestants. — Langage violent d'Alighieri contre la corruption de l'Église. — *In necessariis unitas.* — Orthodoxie catholique de la *Divine Comédie.* — Milton, Klopstock et Dante. — Le problème de la damnation et du salut. — Libéralisme et charité du poëte catholique. — Les héros et les génies de l'antiquité. — Dante a-t-il connu le doute philosophique? — Système de M. Karl Witte. — Son hypothèse d'une *trilogie dantesque.* — Alighieri le Faust ou le Manfred du quatorzième siècle. — Objections contre cette hypothèse. — La science et la foi au moyen âge. — Culte constant professé par Alighieri pour la philosophie. — Attitude caractéristique du poëte dans les cercles des hérésiarques et des sectaires. — Dans les libres penseurs, il ne voit que des libertins. — Omissions significatives dans la *Divine Comédie :* silence gardé sur Prométhée et sur Job. — Épisode curieux d'Ulysse. — Les maux de notre nature et le Mal dans son principe spéculatif et abstrait. — Le *Credo* de Dante.

Le prince Silvio Canterani n'a pas toujours été l'antiquaire et le *pédant* pour lequel il se donnait volontiers dans le grand monde romain. Des gens d'un certain âge se souvenaient encore de lui comme d'un brillant attaché de la légation napolitaine (il

était *sujet mixte* des États pontificaux et du royaume des Deux-Siciles), très-apprécié autrefois pour son esprit et pour ses manières élégantes dans les diverses capitales de l'Europe où il avait successivement séjourné. Envoyé en dernier lieu à Vienne, vers 1844, comme premier secrétaire, il y conquit rapidement les faveurs de la haute société autrichienne, s'attira même la sympathie toute spéciale du vieux chancelier de cour et d'État, et devint l'hôte familier du *Ballplatz*. C'est aussi dans les salons célèbres de la princesse de Metternich que le jeune secrétaire de légation fit la connaissance de la belle Olga Galaïef, qui ne tarda pas à devenir la compagne de sa vie. L'opinion générale avait toute raison de proclamer ce mariage parfaitement assorti sous le rapport de la naissance, de la fortune et de la grande position sociale; quant à la religion, les princes Galaïef étaient du petit nombre des illustres familles russes qui, au commencement de ce siècle, et sous l'action d'une certaine coterie occulte, mais très-influente alors à Saint-Pétersbourg, avaient embrassé le catholicisme. Il est vrai que ces familles n'osèrent pas afficher publiquement leur croyance; sous le règne ombrageux de l'empereur Nicolas, elles durent même redoubler de précaution et de mystère; et la perspective de pouvoir désormais professer librement un culte pratiqué jusque-là en secret et avec terreur ne fut pas pour Olga Galaïef un des côtés les moins souriants de son union avec le prince romain.

Établie splendidement, vers la fin de 1845, dans cet antique palais Canterani, sur la *piazza dei santi Martiri*, que les *Guides* de Murray et de Baedeker recommandent par un astérisque à l'attention spéciale du visiteur de la Cité éternelle, la princesse Olga reçut de la société romaine l'accueil chaleureux que méritaient sa beauté, sa grâce et ses antécédents religieux; et son salon devint de bonne heure le centre important des *zelanti*. Le cardinal Lambruschini avait, dès les premiers jours, surnommé la jeune princesse une *mère de l'Église :* il y avait dans ce mot autant de perspicacité pour le moins que de malice. Avec l'impétuosité et le manque d'équilibre propres aux imaginations slaves, la noble Moscovite, aussitôt qu'elle eut touché le sol sacré de Rome, s'était éprise, en effet, pour les questions de la foi, d'une ardeur profonde, absorbante. Les événements considérables qui suivirent bientôt, les péripéties émouvantes des quatre ou cinq premières années du pontificat de Pie IX, ne pouvaient qu'accroître ce zèle et l'enflammer au plus haut degré. Il faut rendre cette justice à la princesse Canterani qu'elle ne portait qu'un médiocre intérêt au côté politique de l'œuvre de restauration dont le retour de Gaëte avait donné le signal : les intrigues diplomatiques, les luttes d'influence des diverses cours auprès du Saint-Siége, et tout le travail réparateur que concentrait entre ses mains habiles le cardinal secrétaire d'État, la laissèrent presque indifférente. Ce qui avait surtout le don de la préoccuper, de

l'exalter outre mesure, c'était le grand mouvement théologique qui commençait alors à se dessiner à l'entour et au cœur même du Vatican, et qui poussait avec une résolution contenue, mais ferme, à la proclamation de certains dogmes, au remplacement des liturgies locales par l'uniforme liturgie romaine, au rétablissement de l'ancienne hiérarchie catholique dans les pays protestants, et autres entreprises du même ordre. Peu à peu, le palais de la *piazza dei santi Martiri* fut complétement déserté par l'élément mondain et laïque, et l'on n'y vit plus que des cardinaux, des *monsignori*, des chefs de communautés, des légats et des ablégats, des protonotaires et des missionnaires apostoliques. Mgr H..., l'illustre descendant d'une famille anglaise célèbre depuis des siècles par l'ardeur de son catholicisme, définissait plaisamment le salon de la princesse Canterani un concile *out of session*. Dans sa ferveur généreuse pour une cause qui lui devenait plus chère d'année en année, la belle enthousiaste ne recula devant aucun labeur : elle se mit bravement à l'étude; elle lut la *Somme*, les Pères de l'Église et les principaux traités de controverse. A certains hauts personnages de Saint-Pétersbourg, elle envoyait de temps en temps des communications volumineuses pleines d'arguments irrésistibles contre l'erreur de Photius; quelques favorisés de la fortune à Rome ainsi qu'à l'étranger avaient même reçu de ses mains l'exemplaire en vélin d'un ouvrage imprimé avec luxe, mais non destiné à la publicité, et qui avait

pour titre : *Des rapports du bouddhisme avec notre sainte foi catholique.*

Le prince Silvio n'avait fait d'abord que sourire de l'avertissement plus ou moins charitable du cardinal Lambruschini : l'engouement théologique de la jeune Olga lui paraissait une simple fantaisie féminine, nécessairement passagère, et préférable, dans tous les cas, aux frivoles besognes qui remplissent d'ordinaire la vie des grandes dames romaines. Lorsqu'il s'aperçut enfin des inconvénients très-réels de cette fantaisie, il eut la douleur de reconnaître qu'elle était devenue une passion intense, exclusive, sourde à la remontrance et prête à la lutte, « au martyre ». Il n'eut garde de provoquer le ciel, et laissa le champ libre à la théologie. Bientôt la mort d'un enfant unique et tendrement aimé vint dénouer les derniers liens d'un sentiment commun entre les deux époux, dont chacun suivit désormais sa destinée différente. Trop respectueux envers des convictions qu'il savait sincères pour leur faire une guerre sourde et mesquine, trop soucieux de sa dignité pour mettre le monde dans la confidence de son chagrin domestique, trop sérieux aussi pour chercher des distractions vulgaires, le prince ne pensa plus qu'à se créer une occupation capable d'absorber son esprit sans compromettre son honneur. Dans le vaste palais de ses ancêtres, où il ne trouvait plus pour lui ni salon ni foyer, il y avait encore une bibliothèque, — une bibliothèque toute « païenne », mais très-choisie et très-riche, — et il

ne tarda pas à s'y confiner. Un Thucydide ou un Eschyle ouvert un jour par hasard lui fit découvrir une agréable vérité à laquelle il n'avait pas songé jusque-là : c'est que les Pères Jésuites avaient du bon, et que leur méthode d'enseignement, si surannée et tant décriée, n'en laissait pas moins chez leurs élèves un fonds de connaissances classiques inaltérable. Grâce à cette éducation première, le prince Silvio parvint, sans trop d'efforts, et en un court espace de temps, à se rendre maître du latin et du grec dans la plus grande perfection, et l'étude de l'antiquité fut désormais pour lui sa consolation à l'intérieur et sa protection au dehors. Avec la délicatesse exquise de toute âme bien née qui cache une blessure intime, il s'efforça de donner le change sur son bonheur perdu : sa manie d'antiquaire faisait pendant et équilibre à l'exaltation théologique de la princesse, et le couple parut uni aux yeux des profanes dans une excentricité à deux faces et à deux fins. Le monde n'est point aussi méchant qu'on veut bien le prétendre : il nous sait gré des efforts que nous faisons pour éviter sa médisance, et il nous le prouve alors généreusement en ne s'occupant plus de nous; ainsi fit-il à l'égard de la *casa* Canterani. Les apparences furent sauvées jusqu'au bout, alors même qu'à la suite de l'entrée des troupes du roi Victor-Emmanuel à Rome, le prince Silvio eut pris la résolution de séjourner alternativement à Naples et à Florence. La zélée Moscovite crut de son honneur et de son devoir de « braver l'usurpateur » et

de rester sur la brèche faite le 20 septembre 1870 à la *Porta Pia;* mais elle fut la première à reconnaître aussi que son mari n'avait pas les mêmes obligations, et qu'il valait mieux pour lui se dérober, dès le début, à tout contact nécessairement gênant, et sujet à des malentendus, avec le gouvernement des *buzzurri.*

Dans le milieu sympathique de la villa Albina, le prince Silvio ne perdit point, tant s'en faut, des habitudes contractées depuis près d'un quart de siècle, et il donna souvent prise aux indulgentes railleries de la comtesse, par ses citations classiques, ainsi que par son insistance, sa *dolce mania,* comme il disait lui-même, de faire d'elle son élève en grec: il assurait à sa gracieuse amie que c'était là le seul fleuron qui manquât à la couronne de ses perfections. Du reste, la châtelaine, aussi bien que ses invités, avait eu plus d'une fois l'occasion de reconnaître que, pendant sa longue réclusion, le prince ne s'était point borné à la seule étude de l'antiquité : les remarques incidentes qu'il se permettait de temps en temps prouvaient surabondamment que ni l'histoire, ni la philosophie, ni les arts ne lui étaient demeurés étrangers, et qu'il avait dû méditer profondément sur plus d'un grave problème de la vie. Toutefois, son intervention dans les causeries de la soirée avait toujours été jusque-là purement accidentelle, très-réservée, presque récalcitrante; et la surprise fut grande, vers la fin du dernier entretien, de lui voir accepter, sans trop de résistance,

ce premier rôle dans la discussion du lendemain, que lui imposait en quelque sorte la *padrona di casa*. Aussi, le lendemain, à l'heure habituelle de la réunion, y eut-il dans la petite société un véritable mouvement de curiosité, comprimé avec peine, alors que la comtesse, après un prélude de Chopin finement exécuté, dit sans autre transition, d'une voix à la fois caressante et impérative :

— Eh bien! *principe*,

Scocca
L' arco del dir, che insino al ferro hai tratto [1]...

LE PRINCE SILVIO.

Ah! madame, ce ne saurait plus être maintenant un grand mérite de bien ajuster « l'arc du discours » et de tirer au blanc, les précédents et instructifs débats ayant déjà si pleinement éclairé la cible et circonscrit de tous côtés le point de mire! Des divers hommes dans Alighieri que nous avons vus jusqu'ici successivement passer devant nos yeux, aucun, en effet, ne nous a encore expliqué ce trouble mystérieux et poignant, ce sentiment « d'angoissante fascination », pour parler avec notre gracieuse hôtesse, qu'évoque toujours en nous instinctivement ce nom redoutable de Dante. Ses souffrances individuelles et ses épreuves comme citoyen ont été certes dépassées par les infortunes d'un Tasse, d'un Milton ou d'un Cervantès. Son inspiration a été heureuse et

[1] *Purgat.*, XXV, 17-18. (V. *Appendix*, 30.)

merveilleuse comme rarement une autre le fut pour la sûreté et la force toujours égales; il n'a point connu ces « aheurtements de la pensée à une forme et à une matière récalcitrantes », ces combats meurtriers de l'*alta fantasia* et du *possa* dans lesquels s'est épuisé le génie titanique de Michel-Ange. Enfin, une discussion approfondie nous a parfaitement édifiés sur la part de la vérité et de la fiction dans le désespoir amoureux du chantre de la *Divine Comédie*. Tout ceci bien établi, il ne nous reste plus, dès lors, qu'à interroger l'homme transcendant dans Alighieri, le croyant et le penseur, veux-je dire, pour avoir le mot, s'il est possible, d'une destinée qui ne laisse pas de nous paraître pathétique entre toutes. Le secret de sa tragédie, ne faudrait-il pas le chercher dans son idéal religieux ou politique, dans sa manière de concevoir la cité de Dieu ou la cité humaine, et dans le démenti cruel que les générations contemporaines ou celles qui suivirent ont pu donner à cet idéal, à cette conception? C'est ce que, avec votre indulgente permission, je vais examiner ici.

Je n'éprouve aucun embarras à vous prier de me suivre sur le terrain religieux, bien que ce terrain n'ait certes pas manqué de mirages et que maint commentateur de Dante y ait trouvé sa *selva selvaggia*. Vous savez par quels procédés l'école de Ugo Foscolo et de Rossetti est parvenue à présenter Alighieri comme le chef principal d'une vaste confrérie maçonnique qui, au treizième et au quator-

zième siècle, travaillait sourdement à la ruine du catholicisme. De nos jours, un honnête Français, qui de son propre aveu avait d'abord, en 1842, traduit la *Divine Comédie* en toute candeur et sans y voir malice, s'avisa plus tard d'y déchiffrer une affreuse « comédie albigeoise »; illuminé par les enseignements de Rossetti, et peut-être bien plus encore par ceux de la révolution de février, M. Aroux dénonça le grand Florentin comme le plus dangereux des malfaiteurs [1]. Les protestants zélés, à leur tour, ne se sont pas refusé la joie de découvrir quantité « d'éléments réformateurs » dans les terzines dantesques, et de saluer un glorieux précurseur de Luther dans le poëte immortel qui a lancé tant de traits enflammés contre la corruption de l'Église, contre ces indulgences surtout, « dont saint Antoine engraisse son porc et beaucoup d'autres encore qui sont pires que des porcs [2] ». Aucune de ces étranges suppositions n'a cependant pu résister à un examen tant soit peu sérieux, et, à l'heure qu'il est, la parfaite orthodoxie du « poëme sacré » ne fait plus question pour tout critique éclairé. Nombreuses sans doute et terribles sont les accusations portées dans ce poëme contre la politique de la curie romaine et le relâchement du clergé. Depuis la scène dans le cercle infernal des simoniaques, où, plongé dans un trou étroit, la tête en bas, les pieds en l'air

[1] E. Aroux, *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste.* Paris, 1854.

[2] *Parad.*, xxix, 118-126.

livrés aux flammes, le pape Nicolas III, se trompant à l'approche de Dante et le prenant pour Boniface VIII, alors encore sur le trône pontifical, lui crie : « Est-ce toi, Boniface? Comment, c'est déjà toi?... » depuis cette scène, dont l'audace d'invective n'a point de pareille dans toute l'œuvre d'Aristophane, jusqu'aux paroles que prononce saint Pierre au paradis contre le Saint-Siége dégénéré, — paroles vengeresses *qui font rougir tout le ciel* [1], — quelle série de diatribes amères, sanglantes, inoubliables! Gardons-nous cependant de voir là la moindre atteinte au dogme de la papauté, le moindre doute sur la divinité de son institution. Au moyen âge, la parole était d'autant plus libre que les cœurs étaient inébranlablement soumis. Déjà saint Bernard reprochait au clergé de penser bien plus « à vider les poches qu'à extirper les vices des ouailles »; et que de fois le langage des grands docteurs de ces siècles, le langage d'un Gerson, d'un Clémengis, d'un d'Ailly égale en violence celui d'Alighieri! Il faut bien le dire, l'Église de ces temps n'avait point les susceptibilités de nos jours...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Permettez, mon prince; si l'Église, au moyen âge, était tolérante pour les reproches plus ou moins fondés, — *in dubiis libertas*, — c'est qu'elle savait que le principe de la foi était sauf : *in necessariis unitas*...

[1] *Infern.*, XIX, 52-57. — *Parad.*, XXVII, 28-30.

LE VICOMTE GÉRARD.

Ce pauvre duc de Persigny ne disait pas autrement aux anciens partis : Reconnaissez d'abord le principe de l'Empire, vous ferez ensuite de l'opposition tout à votre aise.

LE PRINCE SILVIO.

In necessariis unitas, vous avez raison, monseigneur, de nous faire souvenir d'une maxime à laquelle Dante ne cesse de rendre l'hommage le plus éclatant dans tout le cours de son chant inspiré. Ce même Boniface VIII, qu'il flétrit sans pitié comme simoniaque et comme guelfe, il ne le compare pas moins au Christ crucifié dès qu'il vient à parler du hideux attentat d'Anagni; Nogaret et Colonna sont alors à ses yeux « les deux nouveaux larrons »; Philippe le Bel, « un nouveau et cruel Pilate »; et il appelle la « douce » vengeance de Dieu sur les auteurs d'un aussi horrible forfait.

LE MARCHESE ARRIGO.

Veggio in Alagna entrar lo fiordaliso,
E nel Vicario suo Cristo esser catto.

Veggiolo un' altra volta esser deriso :
Veggio rinnovellar l' aceto e il fele,
E tra nuovi ladroni essere anciso.

Veggio il nuovo Pilato sì crudele,
Che ciò nol sazia, ma senza decreto
Porta nel tempio le cupide vele.

O signor mio, quando sarò io lieto
A veder la vendetta, che nascosa
Fa dolce l' ira tua nel tuo segreto [1]?

LE PRINCE SILVIO.

D'un autre côté, et malgré toute la véhémence de ses opinions gibelines, il n'hésite pas à placer dans l'Enfer le chef et le représentant le plus illustre de son propre parti, l'empereur Frédéric II lui-même, l'excommunié des papes et l'auteur supposé du livre *De tribus impostoribus;* et en quels termes ardents sait-il célébrer saint Dominique et son ordre pour avoir écrasé l'erreur albigeoise, « extirpé les broussailles hérétiques là où les résistances ont été les plus épaisses [2] »! Notre cher commandeur nous a fait très-justement admirer la résolution tranquille et consciente de sa force avec laquelle Dante a procédé dans son labeur poétique : il nous l'a montré marchant d'un pas égal et ferme du commencement jusqu'à la fin de sa tâche, s'élevant de strophe en strophe et de cercle en cercle, sans jamais hésiter, sans jamais douter de son art. Rien, en effet, n'est comparable à cette assurance magistrale de l'artiste chez Alighieri, — si ce n'est l'assurance du croyant. Les terzines fameuses [3] dans lesquelles il parle de son génie, de sa renommée, du laurier dont on le couronnera encore un jour sur les fonts mêmes où

[1] *Purgat.*, XX, 86-96. (V. *Appendix*, 31.)
[2] *Infern.*, X, 119. — *Parad.*, XII, 100-102.
[3] *Parad.*, XXV, 1-9.

jadis il fut baptisé enfant, — ces accents fiers, retentissants, qui ont déjà été une fois invoqués ici, Dante les fait entendre précisément et avec une intention marquée [1] aussitôt après la solennelle profession de sa foi d'orthodoxie, qui lui vaut, dans le Paradis, les congratulations chaleureuses et trois accolades du prince des apôtres [2]. Faut-il ajouter qu'aucun des successeurs de saint Pierre, depuis tantôt six siècles, n'a pensé à s'inscrire en faux contre cette approbation magnifique? Depuis tantôt six siècles, la catholicité n'a cessé de confirmer la grande parole que Béatrice prononce dans le ciel au sujet de son bien-aimé :

> La Chiesa militante alcun figliuolo
> Non ha con più speranza [3]!...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Bravo, mon prince! c'est par ces vers précisément que j'ai l'habitude de répondre aux protestants lorsqu'ils me parlent de Dante avec un dépit mal déguisé que la congrégation de l'*Index* n'ait jamais touché au plus grand des poëtes catholiques.

LE POLONAIS.

Deux génies profondément religieux ont essayé de donner aussi au protestantisme son « poëme sacré », sa divine épopée : Milton a chanté la chute

[1] *Parad.*, XXV, 10-12.
[2] *Ibid.*, XXIV, 122-164.
[3] *Ibid.*, XXV, 52-53. (V. *Appendix*, 32.)

de notre humanité, et Klopstock sa rédemption. Pourquoi néanmoins l'inspiration de Dante, et de l'aveu des protestants eux-mêmes, a-t-elle été plus universelle et plus complète? C'est qu'elle fut catholique, c'est qu'elle a pu embrasser non-seulement la damnation et la grâce, mais bien encore le *mérite*, les œuvres, le Purgatoire...

LE VICOMTE GÉRARD.

Ah! vous appelez la *Messiade* le poëme de la grâce!... A l'exception de notre prince peut-être, je suis le seul ici probablement à connaître Klopstock autrement que par ouï-dire : de quelle folie n'est-on pas capable, en effet, lorsqu'on est attaché de légation à Mecklembourg-Schwerin, qu'on s'ennuie à mourir dans le plus ridicule des postes, et qu'on veut plaire à Gretchen? Et Gretchen tenait beaucoup à me faire goûter son pieux « barde de Quedlinbourg »! Oui, messieurs, j'ai lu la *Messiade;* j'en ai lu deux ou trois chants au moins, et j'ai béni le décret ministériel qui vint me délivrer à point de Mecklembourg, du barde de Quedlinbourg et de Gretchen.

LE PRINCE SILVIO.

Quel giorno più non vi leggemmo avante[1]!...

Je ne recommanderai certes pas la lecture de la *Messiade* comme un passe-temps agréable; mais, pour l'esprit réfléchi, ce n'en est pas moins un phé-

[1] *Infern.*, v, 136. (V. *Appendix*, 33.)

nomène plein d'enseignement que cette double éclosion de Milton et de Klopstock au sein du protestantisme, que cette séparation tranchée, absolue, entre la Justice et la Grâce jusque dans le domaine de l'imagination créatrice... Fils d'un siècle de haines religieuses et de violences politiques, le poëte puritain, l'ancien secrétaire du conseil d'État de Cromwell, échoue avec éclat dans sa tentative du *Paradis reconquis :* il n'est puissant, il n'est lui-même que lorsqu'il chante la chute et la damnation. C'est le même esprit âpre et inflexible qui justifie, dans l'*Iconoclaste,* le supplice de Charles Ier, et qui, dans le *Paradis perdu,* fait prononcer à Dieu contre Adam déchu l'arrêt sans merci : « Il faut qu'il meure, lui et sa postérité; ***qu'il meure, ou meure la Justice!*** »

> But to destruction sacred and devote,
> He, with his whole posterity, must die;
> Die he or justice must[1].

Dans une époque plus calme, par contre, et éprise de tolérance, Klopstock choisit pour sujet la Rédemption[2]; il ne raconte d'Adam que l'idylle de sa fin douce et résignée; il a pitié d'Abadonna, et il fait misérablement naufrage toutes les fois qu'il aborde les sombres régions de notre nature et de nos destinées. Dante seul a su être le fils de l'Église éternelle, — de l'Église militante aussi bien que de

[1] *Paradise lost,* III, 208-210. (V. *Appendix,* 34.)
[2] GERVINUS, *Gesch. d. Litteratur,* t. IV, ch. IX, 4.

l'Église souffrante et triomphante; au lieu de rester uniquement, comme Milton ou comme Klopstock, l'enfant de son siècle, il a embrassé le grand ensemble du problème mystérieux, il a compris dans la même œuvre la justice, la grâce et le mérite, et tracé avec un art égal les terreurs de la géhenne, les espérances du Purgatoire, les joies ineffables du Paradis. Car rien de plus erroné que l'opinion vulgaire qui ne voit dans Alighieri que le poëte toujours lugubre et farouche, aux éclats pathétiques et aux sinistres imprécations. Cela vient, je pense, de ce que la plupart des prétendus lecteurs de Dante, — les étrangers surtout, — ne connaissent de lui tout au plus que l'*Enfer;* mais ce n'est pas à vous, messieurs, qu'il faut rappeler tous ces chants du *Purgatoire* et du *Paradis,* où respirent une mansuétude, une suavité, une douceur incomparables, tant de tableaux frais, charmants et tranquilles, dessinés d'une main caressante et éclairés de la lumière d'un sourire, — *col lume d'un sorriso*[1].

Le dirai-je? pour ce qui regarde ce problème si épineux de la damnation et du salut, je trouve à notre poëte catholique, à l'homme de ce moyen âge tant décrié à cause de ses ténèbres, une ouverture d'esprit et une charité de cœur que je ne m'aviserai pas de demander aux chantres protestants du *Paradis perdu* et de la *Messiade.* Il faut lire, en effet, le dix-huitième et le dix-neuvième chant de Klop-

[1] *Parad.,* XVIII, 19.

stock, qui parlent du jugement dernier, pour connaître tout ce que le zèle luthérien peut recéler d'étroitesse et de sécheresse, même dans un siècle éclairé et bénin; tandis que Dante va jusqu'à penser qu'au jour du jugement, tel qui n'a point connu le Christ sera plus près du fils de Dieu que beaucoup de chrétiens qui l'invoquent sans cesse :

> Ma vedi, molti gridan Cristo, Cristo,
> Che saranno in giudicio assai men prope
> A lui, che tal che non conobbe Cristo[1].

La rédemption de tous ceux qui ont pratiqué la vertu sans avoir reçu la grâce du baptême ne cesse évidemment de solliciter l'esprit du mystique pèlerin; elle le préoccupe, elle le tourmente et le jette dans des contradictions bien curieuses. « Un homme naît sur la rive de l'Inde, — se demande-t-il[2], — où personne ne lui raisonne ni ne lui parle du Christ; tous ses desseins et ses actes sont bons autant que la raison humaine peut le guider; il est sans péché dans sa vie et dans ses paroles : et il meurt non baptisé, et partant hors de la foi! Où est la justice qui le condamne? où est la coulpe s'il n'a point cru?... » Dante a beau se dire que c'est vouloir sonder l'insondable, vouloir pénétrer de lointains infinis « avec une vue qui ne mesure pas une palme »; il a beau même se rappeler l'abîme où tomba le premier des archanges *pour n'avoir point attendu la*

[1] *Parad.*, XIX, 106-108. (V. *Appendix*, 35.)
[2] Pour tout ce qui suit, *Parad.*, XIX et XX *passim*.

lumière, il continue à chercher la lumière sur ce point obscur, irritant, et il finit par donner ce commentaire magnifique du *violenti rapiunt* de l'apôtre :

Regnum cœlorum violenzia pate
Da caldo amore, e da viva speranza,
Che vince la divina volontate;

Non a guisá che l' uomo all' uom sovranza,
Ma vince lei, perchè vuole esser vinta,
E vinta vince con sua beninanza [1].

C'est surtout la vénération, l'enthousiasme pour les héros et les génies du monde classique qui le portent à scruter cette question et lui font commettre parfois des actes d'un arbitraire magnanime. « Une douleur profonde le prend au cœur » à la vue de tant de nobles esprits retenus dans les limbes par le seul péché de l'ignorance où ils furent du Christ [2]; et il entoure d'une majesté véritable ce groupe, au milieu duquel il lui est donné d'entrer un moment pour y parler de choses « dont il est beau de se taire »! Il ne résiste pas au renom de grandeur que Caton a laissé dans les souvenirs de la république expirante : il lui pardonne le suicide, et, qui plus est, la résistance à César, et fait de lui le gardien du Purgatoire. Il revient à plusieurs reprises sur la tradition que le Christ, lors de sa descente aux enfers, a fait sortir des limbes nombre d'âmes non baptisées; il profite de telle légende douteuse pour faire de Stace un chrétien et pour

[1] *Parad.*, XX, 94-99. (V. *Appendix*, 36.)
[2] *Infern.*, IV, *passim.*

placer l'empereur Trajan au ciel; il procède de même à l'égard d'Énée par la seule considération des origines de Rome, et à l'égard d'un obscur héros de l'*Énéide* du nom de Riphée, par la seule raison que Virgile l'a appelé

> . . . . . justissimus unus
> Qui fuit in Teucris, et servantissimus æqui.

Et Virgile lui-même, — de quelle auréole de splendeur Alighieri n'a-t-il pas revêtu le chantre mantouan, jusqu'à faire de lui le représentant et le symbole de tout ce qui, en dehors de la foi, peut être le beau, le bien et le vrai! Je sais bien que le moyen âge tout entier a eu pour l'auteur de l'*Énéide* un culte véritable et étrange; qu'il aimait à parler de lui tantôt comme d'un prophète du christianisme, et tantôt comme d'un mage et d'un sorcier; mais Dante a soigneusement écarté de la légende de son Virgile tous les traits de nécromancie et de démonologie, si populaires dans le temps, et qu'un Cino da Pistoja, par exemple, n'a point dédaignés. Dans une image ingénieuse, il compare son doux maître « à l'éclaireur qui, la nuit, porte par derrière un flambeau dont il ne jouit pas lui-même, mais dont il illumine la voie de ceux qui marchent après lui[1] »; et certes, au point de vue moral, aucun poëte de l'antiquité n'a autant mérité cet éloge que celui qui, en chantant *pascua, rura, duces,* s'est

[1] *Purgat.*, XXII, 67-69.

toujours inspiré des idées les plus pures de Platon ; celui aussi dont tels vers sur le nouvel ordre de choses qui naît, sur une Vierge, sur un royaume de Dieu qui approchent, sur les âmes qui dans l'autre monde « expient par des supplices divers leurs anciens crimes, s'y lavent de leurs souillures ou s'épurent dans le feu », nous frappent encore aujourd'hui par leur accent mystique, presque chrétien.

LA COMTESSE.

Comment! Virgile a eu ainsi le pressentiment du Purgatoire?...

LE PRINCE SILVIO.

Mais sans nul doute, madame, et un pressentiment d'une précision étonnante :

Quin et, supremo quum lumine vita reliquit,
Non tamen omne malum miseris, nec funditus omnes
Corporeæ excedunt pestes; penitusque necesse est
Multa diu concreta modis inolescere miris.
Ergo exercentur pœnis, veterumque malorum
Supplicia expendunt. Aliæ panduntur inanes
Suspensæ ad ventos; aliis sub gurgite vasto
Infectum eluitur scelus, aut exuritur igni.
Quisque suos patimur Manes; exinde per amplum
Mittimur Elysium, et pauci læta arva tenemus :
Donec longa dies, perfecto temporis orbe,
Concretam exemit labem, purumque reliquit
Æthereum sensum, atque aurai simplicis ignem.
Has omnes, ubi mille rotam volvere per annos,
Lethæum ad fluvium deus evocat agmine magno :
Scilicet immemores supera ut convexa revisant
Rursus[1]...

[1] *Æneis*, VI, 735-751. (V. *Appendix*, 37.)

C'est même dans ces vers, je pense, que Dante a dû trouver la justification principale du choix qu'il a fait de Virgile pour guide, non-seulement dans son *descensus Averno*, mais aussi tout le long de son pèlerinage à travers le Purgatoire et jusqu'au seuil du Paradis terrestre... J'aurai à examiner plus tard un autre but, haut et chimérique, qu'Alighieri poursuivait encore par sa glorification si constante de Virgile et du monde romain; ici j'ai voulu marquer seulement l'esprit de charité, surprenant pour l'époque, qu'il a toujours gardé envers ce monde païen, le soin vraiment touchant avec lequel il a tenu à lui laisser entr'ouverte la porte de la grâce, autant que le permettait la rigueur du dogme chrétien, se fiant pour le reste « à la violence que l'amour peut faire au ciel!... » Certes, si, comme le dit Béatrice de son bien-aimé, « jamais fils n'a donné à l'Église militante plus d'espérance », jamais aussi chrétien du moyen âge n'a autant que lui plaidé, espéré pour les grandes âmes de l'antiquité au sein de l'Église triomphante!

Tout en reconnaissant ce « fils de l'Église » et ce croyant orthodoxe dans l'auteur de la *Divine Comédie*, d'aucuns cependant se sont demandé s'il a toujours été tel, et si, à quelque époque antérieure à la composition du « poëme sacré », sa foi religieuse n'a pas eu des moments d'éclipse et de défaillance. Un savant célèbre de l'Allemagne, et auquel la critique dantesque a des obligations considérables, a même construit sur cette distinction un

système des plus imposants : une de ces « histoires psychiques » du grand Florentin, dont M. l'académicien a si péremptoirement fait litière dans notre réunion précédente. Il est juste de convenir que de toutes ces « histoires psychiques », celle présentée par M. Karl Witte, — car c'est de lui que je parle, — est la seule vraiment rationnelle et d'un intérêt saisissant, la seule aussi qui ait réuni les suffrages les plus autorisés en Allemagne et en Italie, et c'est à tous ces titres qu'elle réclame de notre part l'attention la plus sérieuse[1].

D'après le système de M. Witte, il existerait un lien étroit entre la *Vita nuova*, le *Convito* et la *Divina Commedia;* ces trois ouvrages constitueraient une espèce de *trilogie*, formeraient les parties diverses d'un seul poëme, dans lequel Dante

[1] Karl WITTE, *Über das Missverstændniss Dante's*, 1824 (reproduit dans les *Dante-Forschungen* du même auteur; Halle, 1869). Dans un travail de jeunesse, publié par nous il y a déjà bien des années, nous avons pris la liberté de combattre, avec plus de développements que nous ne pouvons le faire ici, la célèbre hypothèse de M. Karl Witte. L'illustre vétéran de la critique dantesque en Allemagne nous a depuis fait l'honneur de consacrer à notre essai un grand chapitre dans ses *Dante-Forschungen* (p. 141-182) et d'y répondre à nos observations avec une bienveillance et une courtoisie dont nous sommes profondément touché. Il nous est toutefois impossible de nous départir de notre manière de voir, d'autant plus que M. Witte lui-même, avec une loyauté et une grâce parfaites, reconnaît (p. 173) toute la force de plusieurs des objections que nous avons présentées dans ce premier travail et que nous n'hésitons pas à reprendre également dans la présente étude.

aurait décrit les trois grandes phases de sa propre vie et de celle de l'humanité : l'histoire de la foi naïve d'abord, puis de l'apostasie et du doute, et enfin du retour à la foi, retour plein d'épreuves et de pénitence. La *Vita nuova* représenterait la première époque du poëte, — époque d'une croyance enfantine et pure, pleine d'amour et d'insouciance, à l'abri de l'examen et des poignants soucis de la réflexion, — et qui prit fin avec la mort de Béatrice. A partir de ce moment, pense M. Witte, Dante eut l'âme envahie par la tristesse et l'abattement; sa confiance dans la bonté, dans la miséricorde de Dieu fut ébranlée par la base, et il ne trouva plus de consolation que dans la science, dans le savoir humain. Ne déclare-t-il pas lui-même dans le *Convito* que c'est bien la philosophie qui fut pour lui alors la véritable « dame compatissante », celle qui a calmé son désespoir au point de le rendre presque infidèle au souvenir de Béatrice? C'est précisément le *Convito*, — ouvrage inachevé, où, sous forme de commentaire à ses canzones, l'auteur s'était proposé de donner une sorte d'encyclopédie de toute la science scolastique, — qui marquerait cette seconde phase dans le développement moral et intellectuel du poëte. « La philosophie, dit Alighieri dans le *Convito*, est la véritable félicité de notre âme; elle nous sauve de la mort, de l'ignorance, et guérit nos passions. Quiconque veut voir son salut, que celui-là regarde dans les yeux de cette dame qui est l'épouse de

l'empereur du ciel, sa sœur et sa fille chérie... » Mais la sagesse humaine n'est qu'humaine, et après nous avoir bercés quelque temps dans de vains rêves, elle finit par nous abandonner à tous les déchirements et à toutes les angoisses de l'incertitude. Ces doutes, ces douleurs et ces angoisses, prétend M. Witte, ne furent pas épargnés à l'auteur du *Convito*, et c'est cette période de sa vie spirituelle que Dante nous aurait retracée dans les premiers chants de son troisième ouvrage poétique, la *Divine Comédie*. La forêt « obscure, âpre et épaisse, dont le souvenir est plus amer que la mort », et où le poëte s'est trouvé « au milieu du chemin de notre vie », désignerait cette époque d'aberration, et l'Enfer dans son ensemble ne serait que le symbole de toutes les mauvaises passions que le penseur aurait éprouvées en son âme troublée, alors que, renonçant à la grande révélation d'en haut, il n'avait plus pour guide que la seule raison humaine. Il fut toutefois donné à Dante de reconnaître ses égarements et d'en sortir triomphant. Dès le commencement de son mystique pèlerinage, nous le voyons déjà repentant et cherchant par des humiliations et des expiations le retour sur « la voie droite », sur le chemin du salut. Ainsi préparé à ne plus attendre du savoir terrestre cette lumière que la grâce divine seule peut apporter à l'homme, il ne tarde pas à gravir le sommet du Purgatoire, à y retrouver sa Béatrice, — la foi ancienne, — et son esprit, dégagé de tout scepticisme

et de toute souillure, finit par s'élever jusqu'au Paradis et par y contempler en face les vérités les plus sublimes.

Il y a bien de l'originalité à coup sûr, et même du piquant, à nous présenter ainsi Alighieri comme le Faust ou le Manfred du moyen âge, — un Faust certes réconcilié, un Manfred finalement repenti, mais toujours un de ces « démons du doute », ainsi que les appelait Gœthe, et que la poésie moderne semblait seule jusque-là avoir eu le privilége de créer. L'hypothèse de M. Witte a le séduisant attrait de beaucoup rapprocher de nous le « poëme sacré », d'en faire le commentaire et la glose de nos propres destinées. Car croire d'abord d'une croyance naïve et pure, et se ressouvenir toujours avec regret, avec douleur, — comme Faust au son des cloches de sa paroisse, — de la douce foi de l'enfance; puis, comme ce Faust aussi, se jeter dans la science, vouloir saisir l'essence de la création, vouloir approfondir les lois de l'univers et de la société humaine, et *étudier, hélas! la philosophie...;* reconnaître ensuite, comme Faust, qu'on ne sait rien, que le savoir ne mène ni à la vérité, ni au bonheur; se dire, comme Manfred, « que l'arbre de la science n'est pas l'arbre de la vie... »; enfin, désenchanté et meurtri, épuisé de la lutte et *doutant même du doute,* se rejeter dans la foi, dans une foi ancienne ou nouvelle, mais qui nous épargne de penser et de scruter la fatale énigme, et nous donne un dogme au lieu d'un problème... n'est-ce pas là, en

effet, l'histoire de plus d'un parmi nous, n'est-ce pas même là, à peu près, l'histoire générale de notre époque? Eh bien! cette histoire, nous la reconnaissons tout entière dans la trilogie dantesque de M. Witte. La *Divine Comédie* notamment, c'est notre propre chronique, un palimpseste au rebours, dont il suffirait d'enlever seulement l'ancienne couche scolastique pour y découvrir une écriture moderne, les mêmes caractères qui sont tracés en lettres de feu, de sang et de larmes sur le livre déchiré de notre cœur, — et la tragédie de Dante serait ainsi toute trouvée...

LA COMTESSE.

C'est vrai! Et pourquoi répudieriez-vous une explication aussi belle, aussi magnifique?

LE PRINCE SILVIO.

C'est que je crains, je suis sûr plutôt, qu'en argumentant ainsi nous ne faisons qu'attribuer au Florentin du quatorzième siècle des idées et des sentiments qui, en réalité, n'appartiennent qu'à notre époque. Nous sommes habitués, nous, à considérer la raison comme l'opposé de la foi, à regarder la philosophie comme l'ennemie déclarée, ou tout au moins comme l'amie suspecte de la religion : en fut-il ainsi pour le moyen âge, pour le siècle de Dante, pour l'époque de saint Thomas et saint Bonaventure? Prétendre, comme le font certains défenseurs acharnés de l'hypothèse de

M. Witte[1], prétendre que la scolastique, par cela même qu'elle s'efforçait d'adapter le raisonnement à la foi, faisait déjà acte d'indépendance, voire de révolte, à l'égard de cette dernière, et ranger ainsi l'auteur de la *Somme* sous la bannière de Spinosa et de Hégel, c'est là assurément une des plus étranges confusions des temps et des idées. Car il ne s'agit pas ici de savoir ce que les penseurs scolastiques du moyen âge peuvent être et signifier pour nous, selon notre manière de nous imaginer maintenant le développement général de l'esprit humain : il s'agit de constater simplement ce que ces penseurs ont été pour eux-mêmes, dans leur âme et conscience, au milieu de l'horizon qui leur était propre et qu'ils ne dépassaient pas. Il se peut, en effet, qu'en remontant la pente de la spéculation moderne, nous nous trouvions au sommet en face des docteurs scolastiques, et que, de déduction en déduction, nous parvenions ainsi à saluer dans saint Anselme le père du rationalisme, et à découvrir dans le préambule dont il fait précéder sa démonstration ontologique le germe d'un traité cartésien. Toutefois, et pour peu que nous voulions être justes et vrais, nous ajouterions aussitôt que cette conséquence, c'est nous seuls qui la tirons, que les Docteurs séraphique et angélique étaient loin de la prévoir, et que s'ils préparaient la voie du rationalisme, c'était bien involontairement et bien à leur

[1] Scartazzini, *Dante* (Biel, 1869), p. 241 *seq.*

insu. Si le moyen âge, en un mot, se servit de la raison, ce ne fut ni pour contredire, ni même pour *contrôler* la révélation, ce fut uniquement pour « l'enluminer », pour la faire ressortir encore plus éclatante et plus manifeste. La philosophie était en concordance parfaite avec la religion, et Aristote fut considéré comme le maître de la pensée parce qu'on le croyait le serviteur de la foi. Pour saint Anselme comme pour saint Thomas et Dante, la science fut « la félicité de l'âme, l'épouse de Dieu, sa sœur et sa fille chérie », et tout cela précisément parce qu'elle n'était rien autre chose que la glorification du Verbe même, l'expression humaine de la vérité divine.

Ce n'est pas que la spéculation scolastique n'ait eu ses perplexités aussi et ses incertitudes : les tergiversations et les angoisses qui accompagnent d'ordinaire le douloureux enfantement de la pensée. Ces incertitudes toutefois, dans leur essence et leur circonscription, étaient bien différentes des nôtres : elles ne touchaient ni aux fondements ni même à la forme de la révélation; elles troublaient les veilles, elles ne troublaient pas la conscience des penseurs. Alors on croyait fermement au dogme, et si l'on doutait, ce n'était que de la raison, ou plutôt de la capacité individuelle de s'en servir. Aujourd'hui, c'est le contraire qui a lieu; on croit à la raison, à elle seule, et si l'on doute, c'est de la foi. Entre *les* doutes du moyen âge et *le* doute, le grand doute universel de notre époque, il y a un

abîme, il y a tout juste la distance qui sépare le *Credo quia absurdum* du Père de l'Église, du *Cogito, ergo sum,* du père de la spéculation moderne. Ce n'est pas non plus que, tout en admettant la concordance intime entre la raison et la révélation, le moyen âge n'en ait senti et marqué très-clairement la différence ***hiérarchique***. Les docteurs du moyen âge reconnaissaient parfaitement que la raison humaine est souvent insuffisante à prouver ou seulement à comprendre toutes les vérités de la raison divine, mais ils ne supposaient point qu'elle pût mettre en question aucune de ces vérités éternelles, et de notre incapacité de démontrer tel ou tel dogme ils ne concluaient nullement à l'incertitude de ce dogme, ils concluaient tout au contraire à sa supériorité.

LE MARCHESE ARRIGO.

Matto è chi spera che nostra ragione
Possa trascorrer la infinita via,
Che tiene una sustanzia in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia;*
Chè se potuto aveste veder tutto,
Mestier non era partorir Maria;

E disiar vedeste senza frutto
Tai, che sarebbe lor disio quetato
Ch' eternalmente è dato lor per lutto.

Io dico d' Aristotele e di Plato,
E di molti altri [1]...

[1] *Purgat.*, III, 33-44. (V. *Appendix*, 38.)

LE PRINCE SILVIO.

Je vous remercie, marchese, de rappeler ces vers célèbres que Dante met dans la bouche de Virgile, et que M. Witte invoque précisément, et au premier chef, à l'appui de son hypothèse. Et pourtant ces vers proclament-ils autre chose que ce que dit tout catéchisme : à savoir que la raison humaine peut atteindre bien des vérités dans l'ordre naturel et moral, qu'elle peut faire ainsi la grandeur d'un Aristote et d'un Platon, mais qu'elle ne saurait « parcourir la voie infinie qui tient une seule substance en trois personnes »? Étrange prétention de vouloir nous faire lire dans ces terzines une condamnation de la philosophie et un anathème contre la raison! Non moins étrange assurément est la tentative d'expliquer dans ce sens telle phrase du *Convito*, où Dante dit que la philosophie ne craint pas « les luttes de doutes », alors qu'il définit lui-même aussitôt la valeur de cette expression en y ajoutant « ni les labeurs de l'étude[1] »! Ainsi en est-il de tous les autres passages des écrits d'Alighieri dont on a voulu étayer une conception ingénieuse, mais chancelante par la base, par l'impossibilité absolue de citer le moindre texte clair et explicite constatant chez Dante une époque d'apostasie et de défaillance religieuse. Avec un symbolisme profond, et à l'endroit le plus décisif sous ce

[1] *Non teme labore di studio e lite di dubitazioni.* (*Convito*, I, 16.)

rapport de son œuvre inspirée, — là où Béatrice dévoile à son bien-aimé le mystère de la création[1], — notre poëte évoque l'image du soleil et de la lune qui, pour des instants bien furtifs seulement, « peuvent se faire une ceinture du même horizon », l'image aussi des deux plateaux d'une balance qui ne demeurent que rarement en parfait équilibre : il marque ainsi la différence *hiérarchique* entre le savoir humain et la révélation divine, mais jamais il ne prononce ni leur incompatibilité ni leur divorce. Nulle part il ne présente le culte de la science comme une défection de la foi; nulle part il n'exprime le remords ou seulement le regret de s'être adonné à la spéculation; nulle part il ne rétracte ni n'atténue les éloges enthousiastes prodigués par lui dans le *Convito* à la philosophie! Et c'est ici le lieu de rappeler en outre que le *Convito* a été composé en 1308 au plus tôt[2], et par conséquent bien longtemps après la *vision merveilleuse* de l'année du jubilé, longtemps après que Dante eut formé le projet du « poëme sacré » et en eut même exécuté une très-grande partie. La chronologie se trouve donc en désaccord éclatant avec « l'histoire psychique », et un simple rapprochement de dates fait

[1] *Parad.*, XXIX, *initio.*

[2] Dante déclare dans le *Convito* (I, 1 et 3) qu'il a déjà dépassé « l'âge viril », c'est-à-dire l'âge de trente-cinq à quarante ans, selon la définition qu'il donne lui-même de ce mot ailleurs (IV, 23); il s'y plaint aussi de son long exil, pendant lequel il a déjà parcouru toute l'Italie « en pèlerin et en mendiant »; or son bannissement ne datait que de 1302.

aussitôt ressortir une objection grave, impossible à surmonter. Comment, en effet, Alighieri a-t-il pu revenir comme auteur, en 1308, sur une phase qu'il aurait depuis longtemps dépassée comme penseur? Comment a-t-il pu, dans le *Convito,* célébrer sans réserve et sans restriction cette philosophie dont il aurait reconnu bien auparavant les tendances néfastes, les résultats dangereux pour notre salut, cette philosophie, pour tout dire, qu'il aurait déjà, dès les premières strophes de sa *Divine Comédie,* décrite comme « une forêt obscure, âpre et sauvage, dont le souvenir lui était plus amer que la mort »?...

Je ne saurais m'empêcher de vous présenter encore, messieurs, une dernière considération, d'un ordre purement littéraire et artistique, mais qui pour des connaisseurs de Dante pourrait bien l'emporter sur toutes les autres. Une lecture tant soit peu attentive de la *Divine Comédie* nous laisse voir avec quel art et avec quelle persistance le poëte fait intervenir ses propres sentiments et ses propres destins partout où le spectacle des réprouvés ou des élus éveille dans son âme le souvenir d'un bonheur ou d'une douleur, d'une situation ou d'une catastrophe analogue de sa vie. Notre savant académicien nous a déjà parlé hier, et avec beaucoup de justesse, de l'attitude caractéristique de Dante dans tel cercle des orgueilleux, des violents ou des débauchés; j'ajouterai qu'Alighieri ne laisse échapper aucune occasion de rappeler ses vicissitudes et ses

souffrances, ses amours et ses haines, ses combats et ses joies, ses efforts et ses mécomptes, ses doctrines favorites et celles qu'il répudie et condamne, et à chacune de ces occasions sa muse éclate avec une puissance extraordinaire, traversant toutes les tonalités de la passion, se liant à tous les accents d'une mélodie, là infernale et là céleste, perçant d'un cri aigu ou d'une plainte mourante tous les chœurs des damnés, tous les *hosanna* des bienheureux. Or Dante a plus d'une fois occasion de parler des égarements de la raison humaine, de ses erreurs coupables et de ses audacieuses tentatives contre la loi de Dieu et les prescriptions de l'Église. Il voit les anges déchus hautains et insolents même dans la cité de douleur; il voit ceux qui ont nié l'immortalité de l'âme, « les hérésiarques et leurs partisans de toutes sectes[1] », brûler dans des tombeaux entourés de flammes; enfin, dans le huitième et le neuvième cercle de l'Enfer, il rencontre ceux qui ont abusé des dons de l'intelligence « pour faire le mal », qui ont semé la discorde parmi les croyants et provoqué des schismes[2]. Si donc l'hypothèse de la « trilogie » était fondée, si Alighieri lui-même eût passé par l'épreuve fatale du doute, et cédé à une époque quelconque de sa vie aux entraînements de la raison révoltée, c'est là aussi, c'est là surtout que nous devrions trouver ces émouvants épanchements, ces grands cris de conscience et de douleur

[1] *Infern.*, IX, 127-128.
[2] *Ibid.*, XXVI-XXVIII.

auxquels le poëte nous a habitués partout où les ombres qu'il conjure et les idées qu'il évoque font vibrer les cordes de son cœur éprouvé. Que dis-je? si le doute philosophique avait été l'idée mère, la cause créatrice, l'essence même, en un mot, de son « poëme sacré », lorsque Dante aborde cette question de la raison abusant de ses facultés, ne sentirions-nous pas cette sorte de commotion électrique qui révèle, dans toute œuvre capitale, l'approche du moment décisif? tout ne tiendrait-il pas à nous avertir que nous touchons au point culminant des Cantiques? C'est ce groupe représentant la pensée principale du vaste tableau, qui devrait être traité avec le plus de vigueur et de saillie, sur lequel devrait donner en plein la lumière du génie, afin de le rehausser et de le détacher des seconds plans, — ou alors le grand maître aurait ignoré les premières conditions de son art.

Eh bien, je cherche en vain dans les passages indiqués un de ces accents du cœur, un de ces violents débordements qui m'ont frappé partout où le poëte est rappelé à quelque chose d'intime et de personnel, à la patrie ou à l'amour, à la gloire ou à l'exil, à l'État ou à l'Église. Chose étrange, devant tous ces hérésiarques et sectaires, devant ces audacieux douteurs et ces révoltés de la raison, Dante reste maître de lui-même et maître de sa parole, spectateur serein et observateur froid, comme s'il se trouvait dans le cercle des avares ou des voleurs, comme s'il n'avait dans sa vie rien eu de commun

avec eux, comme si rien dans son passé ne lui rappelait une chute pareille ou tout au moins un pareil égarement! Pas un de ces retours sur soi-même, pas une de ces digressions lyriques et subjectives, pas une de ces plaintives variations du *Quorum pars fui* dont l'œuvre abonde dans tant d'autres parties. Et quant à la manière générale dont l'auteur de la *Divine Comédie* a traité les pécheurs de cette catégorie, quant à la perspective linéaire dans laquelle il les a placés, — de bonne foi, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur l'ensemble de la composition pour se convaincre que ce ne sont pas eux qui en forment le centre éthique et pathétique. On n'a qu'à comparer, par exemple, la description des traîtres et ennemis de l'empire avec celle de ces sectaires et « mauvais conseillers », pour voir que ce ne sont pas précisément ces derniers qui constituent le groupe principal et résument la pensée fondamentale de l'œuvre. Faut-il l'avouer? toutes les figures de ce groupe sont dessinées avec une ténuité de relief qui a même lieu de surprendre; tout ce grand et important côté du mal est si légèrement accentué qu'il semble se perdre dans le vague; et tout cela ne peut s'expliquer que par le fait que ce redoutable problème de la raison en opposition avec la foi était, dans son étendue comme dans sa portée, encore ignoré du poëte et de son époque. Un poëte de notre temps, un génie de notre siècle aurait certes bien autrement posé et éclairé ce problème; et déjà Klopstock, qui vivait

au milieu de la génération de Wolff et de Leibnitz, et déjà Milton, qui fut un contemporain de Spinosa, et le Tasse lui-même, qui reçut en plein cœur le choc de la Réforme, ont su trouver, pour parler de la raison révoltée et de la négation systématique, des accents et des images dont n'approche aucune terzine sur les hérésiarques ou ceux qui ont semé la discorde parmi les croyants.

J'ouvre au hasard Milton, je prends les premiers vers venus, ces paroles que profère Satan dès les premières strophes :

> And thou, profoundest Hell,
> Receive thy new possessor; one who brings
> A mind not to be changed by place or time.
> The mind is its own place, and in itself
> Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
> What matter where, if I be still the same,
> And what I should be, *all* [1]...

Cet esprit, que ne peuvent changer ni les lieux ni le temps, qui est à soi-même sa propre demeure et qui peut faire en soi un ciel de l'enfer et un enfer du ciel; qui s'inquiète peu où il sera, pourvu qu'il soit toujours le même et ce qu'il doit être : tout; — c'est déjà presque l'esprit de l'identité tel que nous l'enseignera la philosophie de Hegel, c'est déjà la négation dans toute sa profondeur spéculative, — et je défie de trouver une note semblable dans toute la *Divine Comédie!...*

Arrêtons-nous encore un instant dans cette région

[1] *Paradise lost*, I, 251-257. (V. *Appendix*, 39.)

curieuse de l'Enfer où Dante a réuni tous ceux qui ont péché par la raison et provoqué des sectes et des schismes. Assurément elle est belle et grande cette image, dans notre poëme, où les sectaires « et ceux qui ont chargé leur conscience en excitant la discorde », se déchirent après la mort de leurs propres mains, et se fendent le corps « depuis le menton jusque sous le ventre »; elle est ingénieuse encore cette autre pensée du poëte, qui fait se consumer dans la flamme même qu'ils avaient reçue du ciel ces esprits coupables qui s'en sont servis pour faire le mal :

> . . . . . Dentro da' fuochi son gli spirti :
> Ciascun si fascia di quel ch' egli è inceso [1].

Mais si nous entrons dans le cercle et si nous contemplons de plus près les damnés, nous sommes bien surpris de voir à quelles proportions chétives et peu métaphysiques est réduit ici ce mot de « la raison abusant de ses facultés », ce mot qui pour nous porte tout un monde, tout un chaos dans ses flancs! Car ces âmes consumées par la flamme même qui devait les éclairer, ce ne sont pas de grands philosophes qui auraient audacieusement mis en doute les vérités de la religion ou de la morale, ce ne sont pas des maîtres de la pensée qui auraient bravé Dieu dans ses profondeurs, et opposé la science d'en bas à la révélation d'en haut; ce sont des

[1] *Infern.*, XXVI, 47-48. (V. *Appendix*, 40.)

hommes qui, doués par Dieu d'une raison supérieure, en ont abusé pour donner de mauvais conseils... *politiques :* un Ulysse, par exemple, qui conseilla la construction du cheval de Troie; un Montefeltro, qui insinua au Pape « de promettre beaucoup et de peu tenir »; un Bertrand de Born, qui poussa le Plantagenet à se révolter contre son père : « plus n'a fait Achitophel avec Absalon et David »! Encore une fois, parmi tous ceux qui ont fait abus de leur raison, Dante ne nomme pas un seul philosophe, pas un seul penseur. Le seul philosophe que nous voyons condamné au supplice d'un châtiment éternel dans la *Divine Comédie* est Épicure; et c'est précisément parmi les « hérétiques », *sur les confins de l'incontinence et de la malice,* que le poëte le place ainsi que tous ses adeptes « qui font mourir l'âme avec le corps[1] » : preuve manifeste que Dante ne voyait dans le scepticisme que des mobiles sensuels et un but matériel. Dans les libres penseurs, il ne voyait que des libertins.

En effet, d'après tout ce qu'il dit, *et surtout d'après tout ce qu'il tait et omet,* il est aisé de reconnaître qu'Alighieri n'a aucune notion de la négation philosophique dans ce sens transcendantal et métaphysique qui, pour notre malheur ou pour notre gloire, nous est devenu si familier et si commun. J'insiste sur ces omissions significatives dans

[1] *Infern.*, x, 14-15.

la *Divine Comédie*, car il est non moins intéressant et instructif de reconnaître les lacunes importantes du « poëme sacré » que d'en inventorier les immenses richesses. Elle est, par exemple, bien vieille cette idée que Dieu a posé au savoir humain des limites qu'il est dangereux de transgresser, que le désir de tout connaître recèle un orgueil coupable, et qu'en creusant l'énigme de notre existence, nous tombons dans l'abîme; la croyance populaire et l'art des maîtres ont imaginé plus d'une fable renfermant cette leçon de renoncement suprême, ont créé plus d'un type de ces génies titaniques dont grande fut la témérité et grand le châtiment. L'antiquité a eu son Prométhée; notre époque a créé le Faust, le Manfred, et un poëte moderne qui chanterait l'Enfer ne négligerait certes pas d'emprunter ou d'inventer un type pareil qui résumât une pensée si profonde et un enseignement si douloureux. Or, nous chercherions en vain une telle figure parmi la race perdue qui peuple l'Enfer de Dante : aucun de ces tragiques insurgés du destin n'apparaît au fond de son éternel abîme, aucun de ces génies prométhéens ne se détache du sombre tableau comme un éternel exemple : ce nom même de Prométhée ne revient jamais dans cette *Divine Comédie*, qui pourtant ne manque certes ni de réminiscences classiques ni de figures mythologiques! Chose plus curieuse encore, le nom de Job ne revient pas non plus dans le pandémonium d'Alighieri, si immense et si rempli, et parmi tous

les patriarches qu'il célèbre depuis le premier jusqu'au dernier, depuis Adam jusqu'à Tobie, je ne vois pas seulement ce juste de la terre de Hus, ce Prométhée de la Bible, qui lui aussi avait lutté avec Dieu, qui avait voulu pénétrer l'énigme de la création et scruter la grande question du mal! Un seul personnage semble, dans l'Enfer du Florentin, approcher ce type et effleurer cette pensée, — mais il suffit déjà de le nommer, il suffit de nommer Ulysse, pour faire sentir combien peu propre est la personnification, et combien peu accentuée est dans le poëme de Dante cette idée titanique, qui dans la conception moderne d'un sujet pareil aurait dominé toutes les autres. Ulysse, châtié pour n'avoir pas résisté au désir « d'explorer le monde et de connaître les vices et les vertus des hommes »; l'ingénieux Laertiade, condamné aux flammes éternelles pour avoir essayé de franchir « cette gorge étroite où Hercule posa les deux signes qui avertissent l'homme de ne point passer outre [1] », — voilà le seul Faust, la seule âme prométhéenne de l'Enfer d'Alighieri, et ce trait en dit plus que tout un livre. Il donne la juste mesure du génie spéculatif de Dante, et décrit exactement l'horizon de la *Divine Comédie* comme celui du moyen âge tout entier. J'ai dit du moyen âge qu'il connut des doutes, mais qu'il ne connut pas le doute, le grand doute universel et autonome; je dirais volontiers de même

[1] *Infern.*, XXVI, 107-109.

de la *Divine Comédie* qu'elle contient les maux de notre nature, mais qu'elle ne contient pas le Mal, le Mal dans son sens transcendantal et absolu. Le Mal, Dante le comprend seulement dans ses effets partiels et pratiques, dans ses produits moraux, sociaux et politiques; il ne le comprend pas dans sa cause unitaire et théorique, dans son principe spéculatif et abstrait. Il connaît certes la négation : car pour lui, comme pour le plus simple des croyants, tout péché est déjà une négation de Dieu et provient des passions et des intérêts humains; mais il ne connaît pas la négation absolue et métaphysique, cette négation désintéressée et sans passion, qui détruit pour détruire, — par la seule fatalité de sa nature et de sa logique, — qui décompose tout pour parvenir au néant, et qui n'a rien de matériel parce qu'elle est l'esprit : « l'esprit qui éternellement nie », comme l'exprime le Méphistophélès de Gœthe. Dans la vaste liste des péchés que déroule devant nos yeux le chantre de l'*Enfer*, il manque un péché capital : le péché du *doute infini*, de la recherche sans bornes, et de l'investigation sans limites. Il a manqué à la science du poëte, comme il a manqué à la conscience de ses contemporains...

Soit fatigue, soit besoin de se recueillir, le prince Silvio, arrivé à cet endroit du discours, garda un

silence prolongé que l'auditoire ne crut point devoir troubler. Seule la comtesse, accoudée comme toujours au piano, laissa, au bout de quelques instants, errer sa main gauche sur les touches d'ivoire, et finit par entamer une harmonie douce et ondoyante dans laquelle les assistants ne tardèrent pas à reconnaître la cadence plagale du célèbre *Credo* de la *Messe du pape Marcel.* Ils y reconnurent également une de ces ingénieuses et délicates attentions dont la châtelaine avait le secret : elle semblait vouloir donner ainsi la plus digne réplique musicale à la chaleureuse apologie que le prince venait de faire de l'intégrité de la foi d'Alighieri. S'inspirant de la même pensée, le marchese Arrigo s'enhardit de son côté, aussitôt qu'eut résonné la dernière note de la musique de Palestrina, à réciter *sotto voce* la belle paraphrase du symbole des apôtres que Dante prononce au Paradis devant saint Pierre :

. . . . . Credo in uno Dio
Solo ed eterno, che tutto il ciel move,
Non moto, con amore e con disio;

Ed a tal creder non ho io pur prove
Fisice e metafisice, ma dalmi
Anche la verità che quinci piove

Per Moisè, per profeti, e per salmi,
Per l' Evangelio, e per voi che scriveste,
Poichè l' ardente Spirto vi fece almi;

E credo in tre persone eterne, e queste
Credo una essenzia sì una e sì trina,
Che soffera congiunto *sunt et este.*

Della profonda condizion divina
Ch' io tocco mo, la mente mi sigilla
Più volte l' evangelica dottrina.

Quest' è il principio, quest' è la favilla
Che si dilata in fiamma poi vivace,
E, come stella in cielo, in me scintilla[1].

[1] *Parad.*, XXIV, 130-147. (V. *Appendix*, 41.)

IV

LA TRAGÉDIE DE DANTE

Idéal politique d'Alighieri. — Le mythe de Prométhée et d'Épiméthée. — Les époques *critiques* de l'histoire. — Caractère général de l'époque de Dante : formation de l'Europe moderne. — Individualité, analyse, autonomie. — Le mouvement des nationalités. — Décousu et confusion. — La *Monarchie* de Dante et les *Soirées* de Joseph de Maistre. — Dante cosmopolite et réactionnaire — Sa théorie sur le saint-empire romain. — Avénement de l'empereur Henri VII, et le *Rœmerzug* de 1310. — Pamphlets politiques d'Alighieri. — Avortement de l'entreprise de Henri VII. — Dante demeure fidèle à son idéal. — La *Divine Comédie* est-elle l'épopée du catholicisme? — Omissions singulières. — La trilogie de Dante est un poëme moral et politique à l'adresse des contemporains. — Les *vivants de cette vie*. — La grande « perturbation du monde ». — Les mauvais gouvernements. — Griefs de Dante contre la politique du Saint-Siége. — Contre la maison de France. — Exaltation du saint-empire — Les quatre grands épisodes de saint Pierre, de Hugues Capet, de l'empereur Justinien et de Cacciaguida. — Dante adversaire de la démocratie. — La *Monarchie* d'Alighieri et le *Prince* de Machiavel. — Fatalité de Dante : son œuvre en contradiction permanente avec son idéal. — Il est conservateur par ses convictions et novateur par son génie. — Il crée la langue nationale de l'Italie et vulgarise la science. — Il inaugure l'union du monde classique et du monde chrétien, et établit l'indépendance de l'État en face de l'Église. — Il proclame la souveraineté du génie. — Les *utopistes du passé*. — Moralité de la tragédie dantesque.

Après ce court intermède, qui ne laissa pas de faire une vive impression sur l'assistance, le prince Silvio Canterani reprit ainsi qu'il suit :

Vous souvenez-vous, messieurs, des deux fils de Japet, — *audax Iapeti genus,* — des deux frères héroïques et infortunés que la croyance des Grecs plaçait au crépuscule des âges, alors que l'Olympe fut ébranlé par la lutte des dieux anciens et nouveaux? Prométhée, *celui qui pense en avant,* dérobe le feu du ciel, devient le bienfaiteur du genre humain et expie son dévouement par un martyre horrible; mais pour n'avoir point suivi son frère dans sa téméraire entreprise, pour être resté attaché aux anciens dieux et fidèle au passé, Épiméthée, *celui qui pense en arrière,* n'en reçoit pas moins, lui aussi, un châtiment cruel, et des calamités seules s'échappent du trésor mystérieux qu'il tenait des mains de Pandore, la fée de « tous les dons »... Je me suis souvent demandé si ce mythe, aussi attachant qu'obscur, ne se rapportait pas, par hasard, à tous ces héros de la pensée que la fatalité du sort fait naître aux âges crépusculaires de l'histoire, dans ces périodes de transition où les anciens dieux, — les anciens principes, — doivent faire place aux nouveaux, dans ces époques, en un mot, que Saint-Simon appelait *critiques* par opposition aux époques dites *organiques.* La vulgaire humanité sait s'accommoder de pareilles époques effacées, sans style et sans caractère, et prend aisément son parti d'y vivre au jour le jour avec ses aspirations basses et éphémères; mais les génies de haut vol, à l'âme haute, ne se résignent pas à un tel désordre d'idées et de phénomènes : il leur faut une syn-

thèse, une harmonie dans notre Cosmos ; ils la cherchent, ils la poursuivent sans relâche, sans égard et jusqu'à provoquer le destin. Soit qu'en anticipant sur l'avenir ils devancent leur génération dans la voie de l'inconnu, soit qu'*en pensant en arrière* ils veuillent se rejeter dans le passé et faire revivre un état de choses condamné sans retour, ils se heurtent et se brisent fatalement contre les bornes impassibles du Temps, et leur dernier mot est presque toujours un cri de détresse, le cri de Hamlet, le cri que le monde a déraillé :

> The time is out of joint : — O cursed spite,
> That ever I was born to set it right[1]!...

Dante naquit dans une de ces périodes de transition, dans ce treizième siècle qui devint le point de départ d'une transformation décisive de la société européenne. On ne saurait nier que le moyen âge ait eu devant lui un idéal grandiose : l'unité de la famille chrétienne sous le gouvernement suprême du pape dans l'ordre moral, et de l'empereur dans l'ordre temporel. Le système, il est vrai, n'a jamais été complétement réalisé; il n'en a pas moins produit des résultats admirables : il a associé toutes les nations catholiques dans l'œuvre enthousiaste des croisades; il leur a donné une homogénéité de développement, une communauté d'intérêts et de sentiments dans leur activité religieuse, politique,

[1] Acte I, scène v. (V. *Appendix*, 42.)

scientifique, et jusque dans les produits de leur imagination; il a imprimé le cachet d'une civilisation uniforme, cosmopolite, à des peuples divers issus de diverses barbaries. A partir toutefois du treizième siècle, cet idéal commence à reculer et à s'évanouir : l'élan sublime des premières croisades ne se renouvelle plus après la perte de Saint-Jean d'Acre; les liens de solidarité qui retenaient en un seul faisceau les différents groupes de l'Occident chrétien se relâchent et se détachent. Partout, dans toutes les manifestations de la vie morale, sociale et intellectuelle, la diversité, l'individualité se fait jour à côté, sinon à la place de l'ancienne universalité, l'analyse à côté, sinon à la place de l'ancienne synthèse. A l'architecture, cet art synthétique par excellence, viennent se joindre les arts bien plus individualisés de la sculpture et de la peinture ; telle branche de la science ne tient plus aussi fortement que par le passé au tronc commun de la théologie; les idiomes *vulgaires* se font timidement entendre en face du latin, la langue universelle; des essais de littérature nationale se montrent par-ci par-là ; la prose historique fait son apparition. A la généralisation, à l'expansion d'autrefois succède un travail plus divisé et plus intérieur. L'Église ne poursuit plus de vastes conquêtes : elle se concentre en elle-même, se refait une discipline plus sévère, se réforme au moyen des ordres mendiants, au moyen de tant de conciles se succédant à des intervalles si rapprochés. Même concentration, même travail intérieur

dans la société politique. L'idée de la suprématie du saint-empire disparaît peu à peu devant le mouvement autonome des pays, des royaumes, des principautés ; la bourgeoisie prend conscience de sa force et de ses droits. D'une manière lente, parfois imperceptible, mais continue, s'élèvent ainsi les fondements sur lesquels se reconstituera l'Europe moderne, l'Europe des États et des nations. Le moyen âge ne connut point, à proprement parler, de nations ni de patries : on était de son manoir, de son couvent, de sa cité, et puis on était d'un grand ordre cosmopolite ; on était chevalier, évêque, moine, troubadour, etc. Dante traverse l'Italie de long en large avec le sentiment d'un triste exilé sur une terre étrangère : c'est qu'il lui faut sa ville natale, les fonts de Saint-Jean où il fut baptisé enfant...

LE VICOMTE GÉRARD.

Le ruisseau de la rue du Bac !

LE PRINCE SILVIO.

Encore dans les récits de Froissart, de Monstrelet, vous pouvez constater partout que le chevalier français se sent bien plus le frère, le compagnon, *le pays* du chevalier anglais, allemand ou espagnol, que du bourgeois ou du vilain de France. L'agrégation d'éléments sociaux était horizontale alors, s'il est permis de s'exprimer ainsi, et tenait plus à des *idées* communes, tandis qu'elle est devenue depuis verticale, enfoncée dans les profondeurs

du sol, bornée par des limites terrestres et maintenue par un commun *intérêt*...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Ne vous semble-t-il pas, mon prince, que nous nous acheminons de nouveau étrangement vers cette *stratification horizontale* de la société humaine que connut le moyen âge, et que ce sont précisément les *intérêts* qui maintenant nous y poussent? Malgré tout le bruit qu'on ne cesse de faire avec les nationalités, le sentiment patriotique va s'affaiblissant dans les masses : la Commune de Paris vient de nous le prouver d'une manière terrible. Les ligues d'ouvriers ne font-elles pas déjà abstraction complète de la nationalité, et le radicalisme cosmopolite ne forcera-t-il pas la conservation à devenir cosmopolite à son tour? En parlant naguère de l'*Internationale noire* comme pendant à l'*Internationale rouge*, certain chancelier de fer a peut-être été plus profond sans le savoir que de propos délibéré il n'a pensé être haineux...

LE PRINCE SILVIO.

Corsi, ricorsi..., dirait ici notre Vico; et de telles considérations doivent, dans tous les cas, nous rendre d'autant plus indulgents envers tous ceux qui, témoins de la mystérieuse métamorphose inaugurée dans le monde à partir du treizième siècle, n'eurent pour elle aucun enthousiasme, ni seulement ne la comprirent. « C'est le caractère distinctif

de cette époque, a dit M. Guizot, qu'elle a été employée à faire de l'Europe primitive l'Europe moderne : de là son importance et son intérêt historique; si l'on ne la considérait pas sous ce point de vue, si l'on n'y cherchait pas surtout ce qui en est sorti, non-seulement on ne la comprendrait pas, mais on s'en lasserait promptement. Vue en elle-même en effet, et en elle seule, c'est un temps sans caractère, un temps où la confusion va en croissant sans qu'on en aperçoive les causes; temps de mouvement sans direction, d'agitation sans résultat : royauté, noblesse, clergé, bourgeoisie, tous les éléments de l'ordre social semblent tourner dans le même cercle, également incapables de progrès et de repos [1]. »

Y a-t-il rien d'étonnant dès lors que des temps ainsi en apparence décousus et confus aient surtout lassé et choqué un poëte épris de la sublime harmonie des sphères, un penseur pénétré de la magnificence du Cosmos divin, un homme d'étude qui, jusque dans les traités de scolastique, jusque dans les commentaires qu'il donnait à ses canzones, cherchait la symétrie, la belle ordonnance et l'enchaînement logique?... Dante n'avait que trois ans lorsque périt sur l'échafaud de Naples le jeune et infortuné Conradin, le dernier rejeton de la race des Hohenstaufen, la grande race des empereurs; arrivé à la maturité de l'âge, « il vit dans Anagni

[1] *Hist. de la civilisation en Europe*, 8e leçon.

entrer le fleurdelisé », il vit la papauté s'acheminer vers la captivité babylonienne : et tout cela au lendemain même de la *vision merveilleuse*, au lendemain du jubilé de 1300, qui fut comme l'examen de conscience et la confession générale du moyen âge expirant ! La nouvelle substruction sociale qui lentement se formait ne se révélait aux contemporains que par des décombres, par l'ébranlement qu'elle apportait au grand édifice du passé ; le jeune organisme qui naissait était encore tout enveloppé de sa larve, et cette larve parut à bon droit hideuse. « Ce nouveau monde est *laid*, — ainsi s'exprime, en abordant le siècle de Philippe le Bel, l'historien qui a eu entre tous l'intuition des époques[1] ; — il naît avocat, usurier ; papauté, chevalerie, féodalité périssent sous la main du procureur, du banqueroutier, du faux monnayeur. Si ce monde est plus légitime que celui qu'il remplace, quel œil, fût-ce celui de Dante, pourrait le découvrir en ce moment ?... » Et lorsque, se détournant de la vaste scène de ce monde étrange et informe, Dante voulait ne fixer son regard que sur sa patrie toscane, sur la cité de Florence, y découvrait-il autre chose que les conséquences fatales de l'anarchie universelle, le désordre moral et social, la confusion des idées, la confusion des langues, et jusqu'à la confusion des partis ? Lui-même, entraîné par le tourbillon, n'a-t-il pas été tour à tour Guelfe et Gibelin ; parmi

[1] MICHELET, *Hist. de France*, t. III, ch. II, *initio*.

les *neri* la veille, et le lendemain parmi les *bianchi;* tel jour du côté du *popolo grosso,* et tel autre jour du côté du *popolo minuto?*... A la distance où nous sommes placés aujourd'hui, force nous est, malgré tout, d'admirer ces turbulents bourgeois de Florence qui, au milieu d'une telle effervescence de haines et de luttes civiles, savaient pourtant s'imposer la noble tâche de bâtir *Santa Maria del Fiore,* savaient « faire correspondre les ouvrages de la commune à la grande âme que composent les âmes de tous les citoyens unis dans une même volonté [1] ». Nous sommes même tentés de nous demander si ce n'est pas précisément grâce à cette vie pleine d'orages, agitée et fiévreuse, que la ville des bords de l'Arno a dû de renouveler l'exemple d'Athènes, et devint le berceau glorieux de tant de génies immortels depuis Alighieri et Giotto jusqu'à Michel-Ange et Machiavel. Mais celui qui vivait au milieu de la tourmente et en recevait les secousses quotidiennes, celui-là était bien excusable d'en juger autrement. Celui-là pouvait bien penser qu'Athènes et Lacédémone avaient été des républiques bénignes et béotiennes en comparaison de cette cité toscane « dont les subtiles dispositions de mi-novembre ne s'accordaient plus avec celles du mois d'octobre ; cité qui, de mémoire d'homme, n'a cessé de changer à tout moment ses lois, sa

[1] Termes magnifiques du décret rendu en 1294 par le peuple de Florence, et qui chargeait le maître architecte Arnolfo (del Cambio) de la construction de la cathédrale.

monnaie, sa magistrature et ses mœurs, semblable au valétudinaire qui ne peut trouver de repos sur son lit de souffrance et s'escrime contre sa douleur en se tournant et se retournant... »

LE MARCHESE ARRIGO.

Atene e Lacedemona, che fenno
L'antiche leggi, e furon sì civili,
Fecero al viver bene un picciol cenno

Verso di te, che fai tanto sottili
Provvedimenti, ch'a mezzo novembre
Non giunge quel che tu d'ottobre fili.

Quante volte del tempo che rimembre,
Legge, moneta, e uficio, e costume
Hai tu mutato, e rinnovato membre?

E se ben ti ricorda, e vedi lume,
Vedrai te simigliante a quella inferma,
Che non può trovar posa in su le piume,

Ma con dar volta suo dolore scherma [1]...

LE PRINCE SILVIO.

Banni de Florence dès les premiers jours de l'année 1302 par un décret injuste, arraché ainsi de bonne heure à la vie d'action, mais enlevé par là même à la mêlée des luttes incessantes, absorbantes, Alighieri parvint avec le temps à juger de plus haut les vicissitudes et les partis de son pays natal; dans ce recueillement de l'exil, il finit même par se construire tout un grand système de poli-

[1] *Purgat.*, VI, 139-151. (V. *Appendix*, 43.)

tique universelle dont il espéra le salut du monde : car c'est le propre, hélas ! de toute émigration que d'être millénaire... A l'exception de la *Vita nuova* (achevée encore à Florence), ce système se reflétera désormais dans tous les écrits de notre poëte : dans le *Convito* aussi bien que dans le livre sur la *Langue vulgaire* et dans les pamphlets des années 1310 et 1311; il formera, comme nous le verrons bientôt, la trame continue et serrée de la *Divine Comédie*. Ce n'est toutefois que dans son ouvrage sur la *Monarchie* que Dante a présenté ses idées politiques avec suite et ensemble, et les a réunies en un corps de doctrine dont il importe de se rendre un compte bien exact avant de procéder à toute étude tant soit peu sérieuse du « poëme sacré ».

Chose vraiment bizarre : tandis que nombre de commentateurs s'ingénient à découvrir dans la vie religieuse de Dante une crise, un dualisme, « une trilogie » complétement imaginaire, presque tous en revanche ne se lassent pas de lui attribuer sous tous les autres rapports une unité de conduite, d'inspiration et de conviction non moins incompatible avec la réalité historique ! Dans l'amant, ils n'admettent pas de défaillance ni de déviation, et, en dépit de ses propres aveux, ils se portent garants de sa constance inébranlable envers Béatrice morte comme vivante. Dans le poëte, ils ne veulent pas distinguer, — on nous l'a bien éloquemment démontré hier, — entre le sonnettiste de la *Vita nuova*, émule de Guinicelli, de Cavalcanti, de

Cino, et le chantre original et sublime de la *Divine Comédie*. Et de même, dans l'homme politique, ils s'efforcent d'atténuer, de supprimer autant que possible les changements, les évolutions et les transformations indéniables : là encore on nous présente « un Dante tout uni, un Dante fait tout d'une pièce », ayant toujours plané au-dessus des passions et des factions, ayant toujours « fait à lui seul son parti » :

> . . . . . Sì ch' a te fia bello
> Averti fatta parte per te stesso [1].

A en croire la plupart des critiques, Alighieri n'aurait jamais partagé les passions soit des *neri*, soit des *bianchi;* il se serait toujours, et dès l'origine, inspiré des mêmes principes, des principes supérieurs aux circonstances, de ces principes, en un mot, qu'il devait plus tard développer avec tant d'ampleur dans son livre sur la *Monarchie :* d'aucuns même assigneraient volontiers à cet écrit une date antérieure au bannissement, antérieure à la *Vita nuova,* antérieure au priorat! S'il y a cependant un fait bien établi et irrécusable, c'est qu'Alighieri a été ballotté par la tempête politique d'un parti à l'autre, que, né Guelfe, il a été amené à faire cause commune avec les Gibelins; s'il y a aussi une thèse qui ait pour elle toutes les preuves matérielles et morales, c'est que le livre de la *Monarchie* a été

[1] *Parad.*, XVII, 68-69. (V. *Appendix*, 44.)

composé loin de Florence et du tumulte des factions. Aux époques troublées de l'histoire, ce n'est que dans l'exil, dans l'éloignement, que peuvent éclore des œuvres telles que la *Monarchie* de Dante, les *Soirées* de Joseph de Maistre, ou la *Théorie du pouvoir* de M. de Bonald...

Je ne saurais, en effet, ni mieux ni plus brièvement caractériser la position prise par Alighieri à l'égard des tendances de son siècle, qu'en rappelant celle qu'un de Maistre ou un Bonald a, dans des temps plus rapprochés de nous, assumée en face de la Révolution. Là comme ici vous pouvez constater le même déni absolu, le même refus de toute concession, la même rigueur de doctrine qui ne veut rien accorder à l'avenir, n'a foi que dans le passé, et ne recule devant aucune des conséquences des prémisses posées. Ce qui frappe dès l'abord dans le système politique de l'exilé florentin, c'est l'abstraction complète qui y est faite du principe des nationalités, le principe moteur de l'époque, le grand ferment de la société chrétienne d'alors. *Dante est cosmopolite dans toute la force du terme*, ainsi résume ses recherches en cette matière celui de ses biographes[1] qui, à mon sentiment, a eu les vues historiques les plus claires, et admirablement saisi la signification de l'écrit sur la *Monarchie* dans le mouvement des idées du moyen

[1] F. X. Wegele, *Dante Alighieri's Leben und Werke*, 2e édition (Iéna, 1865), p. 308.

âge. « Pour moi, s'écrie notre poëte dans son livre sur la *Langue vulgaire,* ma patrie, c'est l'univers, comme la mer l'est pour le poisson[1] ! » Pour lui, tous les malheurs, toutes les calamités du présent ne viennent que de ce que le genre humain a commencé à se diviser dans ses efforts, — *in diversa conari,* — et à devenir un monstre à plusieurs têtes, — *bellua multorum capitum*[2]. — Ce n'est pas qu'il méconnaisse les complexités et les variétés créées par la nature, et qu'il veuille imposer un régime uniforme, indistinct, à tous les habitants de la terre. « Autrement, dit-il dans sa manière scolastique, doivent être gouvernés les Scythes qui vivent sous une grande disproportion de jours et de nuits, et sont affligés d'un froid intolérable, et autrement les Garamantes, qui jouissent de l'égalité du jour et de la nuit, et que les chaleurs extrêmes forcent à marcher tout nus. » Mais au-dessus de ces régimes divers et des princes qui les appliquent, il faut qu'il y ait une volonté suprême, qui représente l'unité du but. L'unité, pense-t-il, est aussi nécessaire dans l'ordre temporel que dans l'ordre spirituel : si la chrétienté a besoin d'un pape pour son salut éternel, elle a un égal besoin d'un empereur pour son salut en ce monde. Les deux institutions sont divines au même titre, et c'est « déchirer la robe sans couture du Christ » que de ne

[1] « Nos autem, cui mundus est patria, velut piscibus æquor. » (*De vulg. eloq.*, lib. I, cap. VI.)

[2] *De monarchia*, I, *in fine.*

pas voir le rapport intime, indissoluble, entre l'unité dans l'Église et l'unité dans l'Empire...

A la fois visionnaire et logicien, — car les deux termes sont loin de s'exclure, — Dante invoque à l'appui de sa thèse la religion et la science, l'Évangile et Aristote, les prophètes de la Bible et les poëtes de l'antiquité, l'histoire sacrée et l'histoire profane. Cette fiction colossale du moyen âge qui voyait dans l'empire de Charlemagne la continuation du règne de Constantin le Grand et d'Auguste, Alighieri l'accepte avec un sérieux profond, terrible, et lui donne encore des proportions tout autrement démesurées, fantastiques. Ce n'est pas seulement Constantin, ce n'est pas seulement Auguste, mais c'est le peuple romain dans son ensemble et depuis son origine qui a été le vase d'élection pour l'unité du genre humain, sous la loi du Christ. Le doigt de Dieu est aussi reconnaissable dans l'histoire du peuple romain que dans celle du peuple juif[1]. La ville sur le Tibre fut fondée vers la même époque que la maison de Jessé d'où sortit la vierge Marie; les Hébreux étaient prédestinés à produire de leur sein la vraie foi universelle, comme les Romains le véritable État universel. Le grand ancêtre de ceux-ci fut Énée, dans lequel s'unirent les trois parties du monde : il eut pour aïeux Assaracus de Phrygie, Dardanus d'Europe et Électre, fille d'Atlas l'Afri-

[1] Voyez, pour tout ce qui suit, la *Monarchia*, lib. II, *passim*.

cain ; il eut pour ses trois épouses : Créuse, fille de Priam l'Asiatique, Didon de Carthage, et Lavinia, la mère des Albains. Le bouclier tombé du ciel pendant que Numa faisait ses sacrifices, la fuite de Clélie, les oies qui sauvèrent le Capitole, la pluie de grêle qui empêcha Annibal de poursuivre sa victoire, etc., Dante énumère tous ces faits, tous ces miracles, comme les signes évidents des desseins que Dieu a eus de tout temps sur l'*Urbs* : Dieu lui destinait de bonne heure la monarchie universelle qu'elle finit en effet par posséder. L'Évangile de saint Luc ne dit-il pas expressément qu'à la naissance du Christ César Auguste fit faire le dénombrement *des habitants de toute la terre* ? Par sa naissance comme par sa mort, le Christ a donné la suprême sanction à la puissance romaine : il s'est conformé à l'édit d'Auguste en naissant, et il a reconnu le pouvoir judiciaire de Tibère (dans son représentant Pilate à Jérusalem) en mourant ; car il n'y a qu'un juge légitime qui puisse prononcer une peine légitime, et le Christ a voulu subir en sa personne la peine *légitime* du péché d'Adam.

Si le peuple-roi a été ainsi distingué par Dieu, s'il lui a été donné de fonder cette monarchie universelle qu'avaient vainement ambitionnée les Assyriens, les Égyptiens, les Perses et les Macédoniens, c'est que les fils de Cincinnatus, de Fabricius, de Camille, de Brutus l'Ancien, de Scævola, de Décius, de Caton le Vieux, etc., se sont montrés dès l'origine dignes d'une si haute faveur, d'une mission

aussi glorieuse par leur piété, par leur esprit civique et gouvernemental, par leur désintéressement, — car, bien entendu, c'est à la seule fin de faire le bonheur du genre humain que les descendants de Romulus ont poursuivi la conquête du monde! Ne souriez pas, messieurs, de cette sublime philanthropie prêtée généreusement aux durs légionnaires : M. Mommsen lui-même, ce Darwin de l'histoire, n'a-t-il pas reproché, de son côté, à la génération de Flamininus un sentimentalisme déplacé à l'égard de la Grèce? Dante cite avec empressement, avec triomphe le mot célèbre de Cicéron, que Rome a exercé sur l'univers plutôt un patronage qu'une domination [1]. Et si tel a été déjà le caractère de l'empire romain encore que païen, on se doute des vertus que l'auteur de la *Monarchie* revendique pour cet empire devenu saint et chrétien. L'empereur, ne cesse-t-il de répéter, est aussi nécessaire à notre salut temporel que la papauté à notre salut spirituel ; lui seul peut donner au genre humain la paix, la justice et la liberté...

Spectacle étrange que celui de ce transfuge guelfe, venant ainsi apporter aux Gibelins leur *déclaration des droits,* la théorie de leur légitimité et de leur raison d'être, que dis-je? venant formuler pour le moyen âge tout entier une foi politique pressentie, entrevue, en partie même pratiquée depuis des siècles, mais jamais auparavant aussi rigoureusement

[1] « Itaque illud patrocinium orbis terræ verius quam imperium poterat nominari. » (CICÉRON, *De officiis,* lib. II, cap. VIII.)

précisée et démontrée! Et tout cela, au moment où cette foi a déjà perdu bien de sa force sur les consciences, où l'idéal n'agit plus depuis longtemps sur les imaginations! Tant de générations ont passé sur la chute des Hohenstaufen et l'écroulement de leur édifice; à l'heure qu'il est, vers la fin du treizième siècle et le commencement du quatorzième, les princes de la maison de Habsbourg, pour se faire élire empereurs à Francfort, doivent régulièrement commencer par une renonciation solennelle à tout projet au delà des Alpes [1]; à l'heure qu'il est, les grands électeurs et feudataires de la Germanie ne travaillent qu'à constituer des principautés autonomes, à désagréger leur vaste patrie en diverses *Allemagnes,* selon l'expression caractéristique des chroniqueurs français de l'époque. Et comme en Allemagne, ainsi en est-il du reste de l'Occident chrétien : tout y tend à s'individualiser et à former des organismes distincts. La France se ramasse et se centralise sous les successeurs de saint Louis; l'Italie s'épanouit en royaumes et en républiques vivaces et prospères; les enfants de Tell posent les fondements de leur indépendance et de leur confédération en cantons; les villes de Flandre développent leurs industries, leurs libertés, leurs *amitiés* [2].

[1] Voyez les déclarations des empereurs Rodolphe Ier, Adolphe Ier et Albert Ier à leur avénement. (PERTZ, *Monumenta legum*, tome II, *passim.*)

[2] *Amicitiæ,* c'est le nom que se donnaient les communes de Flandre. (Voyez DUCANGE, *Glossarium*, s. v.)

Un compatriote, un contemporain de l'auteur de la *Monarchie*, et qui, lui aussi, avait reçu sa secousse du jubilé de 1300, y trouve précisément l'idée de la décadence de Rome, — de l'ancien ordre de choses, — et de la grandeur future de Florence, — des formations modernes, — et il se met à écrire en langue nationale l'histoire de sa cité [1]. Mais, aux yeux de Dante, tout ce mouvement général, irrésistible, n'est qu'une aberration néfaste, « une nouvelle chute d'Adam », l'essai impie de déchirer la robe sans couture du Christ, — et il demande la monarchie universelle, le rétablissement du saint-empire romain; il dit à l'humanité de rebrousser chemin, au temps de s'arrêter dans sa marche : *Sol, contra Gabaon ne movearis!* Et ce qui ajoute à l'étrangeté du drame, ce qui lui donne un intérêt saisissant, vraiment pathétique, c'est qu'il arrive un moment où le verbe du visionnaire est sur le point de devenir chair, où le rêve de l'exilé semble tout près de se changer en un grand événement de l'histoire. Cette œuvre de restauration impériale qu'un génie solitaire, un pauvre proscrit invoque théoriquement depuis des années, — elle vient un jour tenter spontanément l'esprit aventureux d'un petit comte de Lutzelbourg, longtemps l'homme lige du roi de France, mais auquel le poignard d'un parricide donne tout à coup, en 1308, l'accès du trône d'Allemagne. A peine installé sur ce trône, Henri VII

[1] Voyez le curieux passage de Jean Villani, dans son *Histoire de Florence*, VIII, XXXVI.

annonce sa venue à Rome, son *Rœmerzug*, la résolution inattendue de relever le drapeau des Hohenstaufen !...

Il est aisé de concevoir le tressaillement que dut éprouver Alighieri à une apparition aussi soudaine, aussi radieuse pour lui; mais il faut lire ses « épîtres », les écrits qu'il sema tout le long de la route de Henri VII des Alpes à Florence; il faut les lire dans leur prolixité enflammée, dans leur latin à la fois emphatique et biblique, pour se faire une idée de l'homme, pour mesurer toute la hauteur de son exaltation et toute la profondeur de son aveuglement. Dans la première de ces feuilles volantes, Alighieri s'empresse d'annoncer au monde la bonne nouvelle, le message céleste. Dieu enfin a eu pitié des misères intolérables du genre humain; il s'est redressé, le lion de la tribu de Juda, et voici venir un second Moïse qui délivrera le peuple de toutes les plaies d'Égypte; voici le « Titan pacifique » qui fera reverdir la justice. Que l'Italie se lève donc dans la joie et l'allégresse, et qu'elle aille au-devant de son fiancé, le consolateur de l'univers, l'orgueil des nations, Henri, plein de grâce, le divin, l'auguste et le César! Et le poëte adjure tout « le sang longobard » de dépouiller « sa barbarie accumulée ». Si les générations présentes ont encore gardé quelque reste de l'ancienne séve « des Troyens et des Latins », qu'elles se hâtent de saluer l'aigle impériale qui va fondre avec la rapidité de l'éclair !... Le Lutzelbourg descend en effet les Alpes, dans le

mois d'octobre 1310, avec sa cohorte de cinq mille mercenaires, — mélange bizarre et bigarré de langues et de races; — les débris, les proscrits du parti gibelin, se portent au-devant de lui de toutes parts, et Dante est du nombre. « Il voit la majesté impériale, il entend ses paroles, et il se dit en lui-même : *Ecce Agnus Dei, ecce qui abstulit peccata mundi*[1] *!* » Mais il ne lui demande ni emplois, ni honneurs, ni récompenses. Son compatriote et son confrère en Apollon, Cino da Pistoja, accouru du fond de la France, entre au service de l'Empereur, devient un des agents de sa diplomatie; Dante, — et ceci témoigne de son parfait désintéressement, — se contente d'avoir vu le Messie et retourne en Toscane, « aux sources de l'Arno », d'où il datera ses pamphlets suivants, tous destinés à préparer les voies du Seigneur et à redresser ses sentiers.

C'est que la marche du libérateur du monde est loin d'être triomphale : le « Titan pacifique » ne peut avancer qu'au milieu des flammes et du carnage. Lodi, Crémone, Brescia et mainte autre ville lombarde se soulèvent et ferment leurs portes; Florence devient le centre de la résistance politique. Alighieri est indigné et consterné de cette audace, de cette folie criminelle, et il multiplie les exhortations. Les insensés, les égarés, qui ne reconnaissent pas le mandataire de Dieu, et « qui croient qu'il y a prescription contre le *droit public* » ! Ils s'insur-

[1] Lettre du 16 avril 1311. (*Op. min.*, III, p. 466.)

gent contre l'unité impériale : pourquoi alors ne s'insurgent-ils pas également contre l'unité apostolique? Après avoir ainsi argumenté, persuadé, supplié, il finit par menacer : « Toutes les souffrances que, dans sa fidélité, endura jadis la glorieuse ville de Sagonte pour la cause de la liberté, vous les éprouverez, vous, dans votre trahison et dans votre honte, pour la cause de l'esclavage[1]!... » Ce châtiment terrible, il ne se borne pas à le faire entrevoir, à en user seulement comme d'un moyen d'intimidation : il ne tarde pas à le provoquer lui-même, à l'appeler de tous ses vœux et contre sa propre ville natale. Il s'adresse directement à Henri VII, dans sa fameuse lettre du 16 avril 1311, et lui demande de porter un coup décisif, « le coup au cœur », pour parler le langage de nos jours. L'empereur a tort, y dit-il, de s'attarder dans la compression des villes lombardes, et c'est en vain qu'on espère tuer l'hydre en lui abattant une tête après l'autre. Crémone domptée, Verceil, Bergame, Pavie, etc., se révolteront à tour de rôle. Il faut mettre la cognée à la racine de l'arbre vénéneux; la source empoisonnée est dans la vallée de l'Arno, non point dans celle du Pô ou du Tibre, et Florence est le nom de ce mal horrible. Voilà la vipère qui déchire les entrailles de ses propres parents, la bête immonde qui infecte de sa contagion le troupeau du maître, une Myrrha impie dévorée d'incestueuses ardeurs, une

[1] Lettre du 31 mars 1311. (*Op. min.*, III, p. 450.)

Amata lubrique qui doit périr par la corde. « Lève-toi donc et mets fin à tes lenteurs, illustre rejeton d'Isaïe, aie foi dans ton seigneur, le Dieu Sabaoth, sous les yeux duquel tu marches; viens abattre le Goliath avec la fronde de ta sagesse et la pierre de ta puissance; à cette chute, la nuit et les ombres de la terreur couvriront le camp des Philistins, et Israël sera délivré!... » Oh! assurément, si l'on veut n'être pas tout à fait injuste envers un des plus grands génies de l'humanité, il faut, en lisant ces pamphlets furibonds, toujours se rappeler que ce sont là les cris de convulsion d'un parti agonisant, d'un parti humilié et opprimé par un autre non moins violent que lui; il faut aussi se rappeler que le patriotisme, tel que nous le comprenons aujourd'hui, n'existait pas à cette époque, et qu'Alighieri surtout était un cosmopolite convaincu, un théoricien fasciné par son idéal, emporté par son *Fiat justitia!* Mais ne nous étonnons pas non plus que la Florence d'alors n'ait jamais voulu pardonner à son fils les épîtres de 1310 et 1311, et que le poëte pour lequel, de son vivant même, selon la belle expression de Michel-Ange, le ciel a toujours eu ses grandes portes ouvertes, ait trouvé celles de sa cité impitoyablement fermées devant lui jusqu'au jour de sa mort.

Peu de mots suffiront pour résumer la campagne du Lutzelbourg en Italie : elle fut piteuse du commencement à la fin. La résistance au libérateur était générale et se reformait derrière lui à mesure qu'il avançait dans l'intérieur du pays. Il ne put

mettre la main, à Monza, sur la fameuse couronne de fer, et force lui fut de recourir, pour la cérémonie indispensable, à une imitation de ce diadème symbolique; comme plus tard à Rome, il dut se contenter du sacre dans la basilique de Latran, les Guelfes s'étant emparés de la cité léonine avec le sanctuaire de Saint-Pierre, où ils demeurèrent inexpugnables. De retour de Rome, il vint enfin mettre le siége devant Florence : il ne tarda pas à y succomber, le 24 août 1313, au mal qui le rongeait depuis les jours de Brescia, et presque toute l'Italie reçut cette nouvelle avec un véritable sentiment de délivrance : les temps étaient bien changés depuis les Hohenstaufen! C'est ce dont Dante ne s'était point douté en édifiant, pendant tant d'années, son système de cosmopolitisme impérial, et en saluant, dans la suite, de tous ses *hosanna* le « Henri plein de grâce » qui devait réaliser son rêve; c'est ce qu'il s'obstina à ne pas vouloir reconnaître, même après le misérable avortement de la folle entreprise. Décevant, mais éternel jeu de toute politique d'émigrés : le publiciste, aux yeux duquel le Messie auparavant tardait tant à venir, le poëte, qui n'avait cessé de reprocher aux premiers Habsbourg leur coupable négligence, — qui était même allé jusqu'à voir dans la mort violente d'Albert d'Autriche le châtiment céleste de cette inaction [1], — le même visionnaire, après la catastrophe de 1313, chercha

[1] *Purgat.*, VI, 97-105. — Sur l'empereur Rodolphe, *Purgat.*, VII, 94-95.

de la consolation dans la pensée que le sauveur était venu... *trop tôt!*

> ... L'alto Arrigo, ch' a drizzare Italia
> Verrà in prima ch' ella sia disposta [1],

dira Béatrice, en montrant au Paradis le trône qui est réservé au Lutzelbourg, l'un des plus glorieux siéges dans la rose flamboyante... Alighieri demeura fidèle jusqu'au dernier jour à sa conception de la monarchie universelle, à son idéal du saint-empire romain; et, avant comme après la déception de 1313, il ne cessa d'exalter et de prophétiser cet idéal dans la grande œuvre de sa vie, dans le « poëme sacré », dont il va nous être maintenant sans doute plus facile de saisir l'inspiration et le but.

J'en demande pardon à mon illustre ami le commandeur, ainsi qu'à notre cher académicien, qui, tous les deux, et à plusieurs reprises, ont appelé la *Divine Comédie* une épopée, voire l'épopée du moyen âge par excellence. Quelque courante que soit devenue l'expression, je la crois néanmoins peu justifiée et prêtant surtout à des malentendus de divers genres. Singulière épopée, en vérité, qui laisse dans l'oubli ou dans l'ombre les côtés les plus saillants, les traits les plus prononcés de l'époque qu'elle est censée résumer : la féodalité, par exemple, la chevalerie, le travail profond des com-

[1] *Parad.*, xxx, 137-138. (V. *Appendix*, 45.)

munes, l'élan magnifique des croisades! N'avez-vous pas été frappés, messieurs, du peu de place qu'occupent dans notre poëme les héros, les fastes et les souvenirs des guerres de la Terre sainte; du faible retentissement qu'a trouvé dans les terzines ce cri de *Dieu le veut!* qui avait ébranlé, enflammé une longue suite de générations, et qui était loin d'avoir perdu toute sa force au temps d'Alighieri? Pendant bien des siècles encore après Dante, la lutte contre l'infidèle devait être la grande tentation, ou, si l'on aime mieux, la grande illusion des rois et des peuples; jusqu'à la bataille de Lépante, l'abandon de l'Orient n'a cessé de peser comme un remords écrasant sur la conscience des chrétiens, des souverains pontifes surtout, qui furent infatigables dans leurs efforts et leurs admonestations à ce sujet. C'est même par la promesse surtout d'une croisade, d'une expédition prochaine en Palestine, que le propre messie de notre poëte, Henri de Lutzelbourg, avait obtenu l'appui du pape Clément V pour son entreprise au delà des Alpes. Mais si Dante, parmi tant de griefs qu'il sait accumuler contre Boniface VIII, ne néglige point non plus celui « d'aimer mieux faire la guerre près du Latran que contre les Sarrasins et les juifs [1] », il n'insiste pas autrement sur la catastrophe de Saint-Jean d'Acre, — catastrophe qui coïncida avec la mort de Béatrice, — et la perte de la Terre sainte

[1] *Infern.*, XXVII, 85-90.

ne lui arrache point un seul de ces cris de colère et de douleur qu'il trouve toujours en parlant de la chute du saint-empire. Combien de lacunes encore aurais-je à signaler, combien d'omissions à faire ressortir, omissions graves, et qui seraient impardonnables s'il était vrai seulement que Dante a eu la pensée de faire l'épopée du catholicisme, de donner, — on l'a bien dit quelque part, — la *Somme* poétique du moyen âge, comme saint Thomas en avait donné la *Somme* théologique! N'aurais-je pas alors le droit de réclamer contre l'oubli de tant d'actes mémorables, de tant de personnages grandioses de la martyrologie et de l'hagiographie catholiques? Ne pourrais-je pas me plaindre également du silence gardé sur un Abeilard, sur un Arnaud de Brescia, sur un Thomas Becket, sur saint Louis et sur mainte autre figure qui a fait époque, qui a laissé une trace lumineuse dans l'histoire? Pourquoi surtout, dans ce prétendu Panthéon épique, et parmi cette foule de noms obscurs dont si souvent je cherche en vain les vestiges dans les chroniques même locales, ne vois-je pas briller les noms de Léon I^er^, de Léon III, de Nicolas I^er^, de Léon IX, de Grégoire VII, d'Urbain II, d'Alexandre III, d'Innocent III, de Grégoire IX, d'Innocent IV : c'est-à-dire les noms des pontifes les plus illustres et qui ont le plus marqué dans les annales de la chrétienté? N'est-il pas étrange d'avoir à constater dans la *Divine Comédie* l'absence complète de toute mention de l'empereur Henri IV et

du pape Hildebrand, les deux personnifications les plus augustes, les plus fatidiques de la lutte séculaire entre la crosse et le sceptre?...

LA COMTESSE.

C'est étrange, en effet!

LE PRINCE SILVIO.

Mais pourquoi aussi s'obstiner à présenter Dante comme l'Homère ou l'Hésiode du monde gothique?... La *Divine Comédie* n'est ni l'*Iliade* du moyen âge ni la *Théogonie* du catholicisme : c'est un poëme moral et politique, une exhortation éclatante, isaïenne, à l'adresse de la génération contemporaine, — la génération du grand jubilé. Le présent, l'actualité, le monde au commencement du quatorzième siècle : voilà ce que le chant du Florentin a uniquement en vue et pour objet; toute autre époque de l'histoire n'y figure que comme réminiscence fortuite; tout rappel des événements et des âges antérieurs n'y est qu'épisode, illustration, ornement et parfois même simple fantaisie ou caprice. Il n'est pas jusqu'au merveilleux échafaudage du Cosmos divin, jusqu'à la confession touchante d'une âme pécheresse et au pèlerinage mystique à travers les trois royaumes invisibles qui ne constituent, à ce point de vue, le décor et le dehors seulement de l'œuvre véritable et de la pensée principale; tout cela forme seulement le cadre, — cadre sublime! — du tableau, ou plutôt du miroir que le poëte, que

le prophète entend présenter au monde visible et vivant, à la chrétienté de son temps. « Écartant les subtiles recherches, — ainsi s'exprime Dante lui-même, et d'une manière bien significative, dans sa lettre dédicatoire au Can Grande della Scala, — on peut dire brièvement que le but du poëme, dans son ensemble comme dans ses parties, est d'arracher les *vivants de cette vie* de l'état de misère et de les conduire à l'état de félicité[1]. » Or, pour les vivants de cette vie, — nous connaissons déjà à cet égard la conviction d'Alighieri, — l'état de misère provient du manque de toute unité, de toute direction suprême dans l'ordre temporel; et l'état de félicité ne saurait être obtenu que par la restauration de cette unité, par le retour au saint-empire romain et l'établissement de la monarchie universelle. Cette conviction, cette foi, elle inspire le poëte de la *Divine Comédie* dans chacune de ses strophes, comme elle a inspiré le philosophe qui a médité le traité de la politique générale, le publiciste qui a écrit les pamphlets de 1310 et de 1311; elle demeure la pensée de toute sa vie, son *Hoc opus, hic labor...*

Sans doute, pour nous qui sommes placés si loin des temps et des idées de Dante, qui en sommes séparés par des transformations et des révolutions immenses; pour nous, la forme l'emporte de beau-

[1] Sed omissa subtili investigatione, dicendum est breviter, quod finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miseriæ, et perducere ad statum felicitatis.

coup sur le fond dans son œuvre immortelle. Nous n'en apprécions véritablement que les épisodes éclatants et les décors magnifiques; nous voudrions nous en toujours tenir au cadre merveilleux, et volontiers nous redirions le mot de Zeuxis : « Le tableau, *c'est le rideau!* » Mais outre qu'il s'agit ici de nous représenter un génie extraordinaire dans sa grandeur naturelle, de le replacer dans son milieu et de le remettre dans son vrai jour, il est juste de reconnaître aussi que rarement poëte a su à ce point animer, renouveler sans cesse et passionner un thème moral et politique. Cet état de misère de la chrétienté, la *Divine Comédie* nous le fait voir dans une variété infinie, sous les aspects les plus inattendus, dans son action corrosive et dissolvante sur tout ce qui est le bien, le vrai et le beau sous notre ciel, — pour arriver toujours à la même conclusion et à la même leçon, que la terre est livrée à l'anarchie et que la famille humaine est dévoyée :

> Pensa che in terra non è chi governi;
> Onde si svia l' umana famiglia[1].

Rappelez-vous seulement, je vous en prie, ces terzines innombrables, enflammées, sur la haine et la cupidité qui ont envahi les cœurs, ces imprécations retentissantes contre les guerres impies entre les peuples du même Christ, contre les divisions et les déchirements « qui font se ronger les uns les autres

[1] *Parad.*, XXVII, 140-141. (V. *Appendix*, 46.)

ceux qu'enserrent un même mur et un même fossé[1] ». A tel endroit, le poëte n'hésite pas à donner une version chrétienne du lugubre *Non curæ deis* de Tacite : il demande si Celui qui pour nous fut crucifié sur terre a décidément « tourné ailleurs ses yeux justes », et il revient toujours à son *Porro unum necessarium*, à l'urgence pour César « de s'élancer sur la selle et de faire sentir son éperon à la cavale devenue sauvage[2] ». Le salut n'est qu'à ce prix; mais à ce prix il lui paraît immanquable, immédiat. On a parfois vraiment l'impression qu'il ne dépendrait que d'un César de fermer à jamais les portes de l'enfer, d'extirper le mal de dessus la terre, de changer du tout au tout la pauvre nature humaine! Chose curieuse! cet adorateur et prôneur du passé, cet homme de la réaction et de la restauration, comme nous l'appellerions de nos jours, il lui arrive, une fois emporté par sa fougue, de proclamer jusqu'à cette doctrine d'une orthodoxie bien équivoque et si chère à la démagogie moderne, la doctrine de Rousseau, que la nature humaine est bonne en soi et qu'elle n'a été corrompue que par les gouvernements :

Ben puoi veder che la mala condotta
È la cagion che il mondo ha fatto reo,
E non natura che in voi sia corrotta[3]!

Et parmi ces mauvais gouvernements qui ont

[1] *Purgat.*, VI, 82-84.
[2] *Ibid.*, *passim*.
[3] *Ibid.*, XVI, 103-105. (V. *Appendix*, 47.)

corrompu la nature humaine, Dante dénonce en première ligne le gouvernement des souverains pontifes... Soumis au Saint-Siége dans toutes les choses de la foi avec une fidélité inébranlable, studieux à reconnaître toujours hautement et de la manière la plus explicite l'institution divine de la papauté, il s'élève avec d'autant plus de véhémence contre la politique de la curie romaine à l'égard de cette autre institution également divine, selon lui : l'empire. C'est cette politique, croit-il, qui, en entrant en lutte avec les empereurs, a semé partout l'esprit de révolte, encouragé les princes de la terre dans leur résistance contre leur chef suprême, l'oint du Seigneur, rendu insolentes jusqu'à ces villes bourgeoises et marchandes qui, fières de leur prospérité et de leur désordre, refusent de baisser sous le joug salutaire leurs cous endurcis. Ainsi a été déchirée la robe sans couture du Christ, et le genre humain est devenu un monstre à plusieurs têtes. Honte et sacrilége! Au lieu d'avoir le même amour pour toutes les brebis du troupeau que leur a donné le Sauveur, les papes les ont rangées, les unes à droite, les autres à gauche; ils ont souffert que la tiare devînt un signe de ralliement pour les partis, ils ont souffert que les clefs à eux confiées par le prince des apôtres fussent portées comme enseignes sur les étendards qui allaient combattre des baptisés!...

LE MARCHESE ARRIGO.

Non fu nostra intenzion ch' a destra mano

De' nostri successor parte sedesse,
Parte dall' altra, del popol cristiano;

Nè che le chiavi, che mi fur concesse
Divenisser segnacolo in vessillo,
Che contra i battezzati combattesse[1]...

L'ABBÉ DOM FELIPE.

Et en 1848 on a fait un crime à notre vénéré Pie IX d'avoir déclaré presque dans ces termes de Dante que, père de tous les chrétiens, il ne pouvait envoyer ses sujets combattre les Autrichiens, qui ont reçu le même baptême. O politique, que de comédies en ton nom!...

LE PRINCE SILVIO.

L'origine de cette « perturbation du monde », notre poëte la fait remonter au quatrième siècle : il la découvre dans la translation à Byzance du siége de l'empire, mesure qu'il attribue fort étrangement à une condescendance mal entendue de Constantin le Grand envers les papes. « C'est pour céder au Pasteur qu'il s'est fait Grec; l'intention était bonne, mais le fruit fut amer[2]... » Le fruit, ce fut l'immixtion du Saint-Siége dans les affaires des États, la domination qu'il voulut exercer dans l'ordre temporel, la passion de commander, de posséder et de s'enrichir qui s'empara de l'Église. Alighieri ne se demande pas si ce développement n'était point une nécessité historique et, somme toute, un immense

[1] *Parad.*, XXVII, 46-51. (V. *Appendix*, 48.)
[2] *Ibid.*, XX, 55-60.

bienfait pour l'humanité; s'il n'y eut pas quelque chose de salutaire et de vraiment providentiel dans cette influence dévolue à un pouvoir tout moral et tout spirituel, au milieu d'une Europe envahie par des peuples barbares livrés jusque-là au seul culte de la force et à l'assouvissement de leurs instincts de jouissance et de destruction. Il ne se demande pas si l'œuvre de la paix sur la terre n'a pas été pendant des siècles bien plus le travail des papes que celui des successeurs de Charlemagne; si, sous ses yeux mêmes, encore en 1307, et malgré la captivité babylonienne de l'Église, il n'a pas été donné à Clément V de faire cesser, à Poitiers, les luttes acharnées des comtes de Foix et des comtes d'Armagnac, de régler les affaires pendantes entre la France et la Flandre, et de terminer, pour un temps du moins, la question de la succession de Hongrie. Sa théorie est faite, et il s'imagine une histoire universelle tout à l'avantage de cette théorie. « Jadis, dit-il, alors que Rome faisait le bien du monde, elle avait deux soleils qui éclairaient l'une et l'autre voie, celle d'ici-bas et celle de Dieu; mais depuis que des deux lumières l'une a éteint l'autre, et qu'à la crosse l'épée a été jointe, tout alla de mal en pis; pour avoir confondu les deux pouvoirs, l'Église de Rome verse dans la fange et se souille elle-même et son fardeau. »

LE MARCHESE ARRIGO.

Soleva Roma, che il buon mondo feo,

Duo Soli aver, che l' una e l' altra strada
Facèn vedere, e del mondo e di Deo.

L' un l' altro ha spento; ed è giunta la spada
Col pasturale; e l' uno e l' altro insieme
Per viva forza mal convien che vada...

Di' oggimai che la Chiesa di Roma,
Per confondere in sè duo reggimenti,
Cade nel fango, e sè brutta e la soma [1].

LE PRINCE SILVIO.

Mais ses plaintes les plus amères, les récriminations les plus terribles, les invectives les plus sanglantes, Alighieri les réserve pour la maison de France, pour les descendants de ce Capet dont il fait le « fils d'un boucher ». Vous avez tous, messieurs, présent dans l'esprit ce vingtième chant du *Purgatoire*, qui donne l'historique des princes de la troisième dynastie de France : « Tant que la grande dot provençale ne leur ôta toute vergogne, peu valaient-ils, du moins faisaient-ils peu de mal; mais, à partir de là, ils poussèrent par force et par mensonge leur œuvre de rapine, et puis, par pénitence, ils prirent le Ponthieu, la Normandie et la Gascogne... » Ces mots « par pénitence », — *per ammenda*, — reviennent par trois fois comme rime invariable et sardonique dans la strophe. C'est par pénitence que Charles d'Anjou a mis à mort Conradin ; par pénitence encore qu'il a refoulé au ciel saint Thomas, — car le poëte accueille avide-

[1] *Purgat.*, XVI, 106-111 et 127-129.

ment une absurde tradition d'après laquelle l'Angevin aurait fait empoisonner le grand auteur de la *Somme*. Un autre Charles entre à Florence, « sans armes, avec la seule lance de Judas », pour percer le flanc de la cité. Encore un autre Charles, captif en mer, fait traite et marché de sa fille; « le corsaire du moins ne vend que ceux qui lui sont étrangers... » Ainsi se poursuit la diatribe, pour culminer dans le crime d'Anagni et le meurtre sacrilége des templiers.

LE MARCHESE ARRIGO.

I' fui radice della mala pianta,
Che la terra cristiana tutta aduggia
Sì, che buon frutto rado se ne schianta...

Chiamato fui di là Ugo Ciapetta :
Di me son nati i Filippi e i Luigi,
Per cui novellamente è Francia retta...

Mentre che la gran dote provenzale
Al sangue mio non tolse la vergogna,
Poco valea, ma pur non facea male.

Lì cominciò con forza e con menzogna
La sua rapina; e poscia, per ammenda,
Ponti, e Normandia prese, e Guascogna.

Carlo venne in Italia, e per ammenda,
Vittima fe' di Curradino; e poi
Ripinse al ciel Tommaso, per ammenda.

Tempo vegg' io non molto dopo ancoi
Che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
Per far conoscer meglio et sè e i suoi.

Senz' arme n' esce, e solo con la lancia
Con la qual giostrò Giuda; e quella ponta
Sì, ch' a Fiorenza fa scoppiar la pancia...

L' altro, che già uscì preso di nave,
Veggio vender sua figlia, e patteggiarne,
Come fan li corsar dell' altre schiave[1]...

LE PRINCE SILVIO.

M. Michelet a très-justement appelé ces furieuses terzines « la plainte du vieux monde mourant contre le laid jeune monde qui lui succède[2] ». C'est qu'avec la clairvoyance de la haine, en effet, le théoricien fanatique du cosmopolitisme chrétien a reconnu là-bas, sur les bords de la Seine, « la racine de la male plante qui assombrissait toute la terre »; il y a reconnu l'essai formidable d'un organisme indépendant, centralisé, uni en lui-même; l'exemple éclatant et dangereux d'un nouvel ordre de choses incompatible avec la monarchie universelle. Il faut bien en convenir, l'œuvre poursuivie par les rois capétiens fut, dès l'origine, la contradiction, la négation plus ou moins consciente, plus ou moins avouée, mais continue et persévérante, du saint-empire romain. Une telle œuvre ne devait pas trouver grâce devant Alighieri, alors même qu'il l'eût vue aux mains d'un saint Louis : aux mains d'un Philippe le Bel, elle lui parut satanique. Nous-mêmes, et malgré toutes nos idées sur la fatalité historique, sur la marche implacable du progrès, n'avons-nous pas encore aujourd'hui quelque peine à nous faire au légiste en cuirasse, au procureur bardé de fer, au fiscal sanguinaire qui fut le petit-fils de saint

[1] *Purgat.*, xx, 43-81. (V. *Appendix*, 49.)
[2] MICHELET, *Hist. de France*, t. III, ch. II, *initio*.

Louis, ainsi qu'à son terrible entourage de *chevaliers ès lois*, les Marigni, les Plaisian, les Nogaret? S'il est vrai que Philippe le Bel a « définitivement inauguré, sur les ruines du droit ancien, la conception de l'État, le pouvoir absolu du souverain, l'immoralité transcendante de la politique[1] », on ne peut qu'admirer le génie du poëte gibelin d'avoir aussitôt démêlé le principe destructeur de son idéal et su lire dans les astres que *ceci tuerait cela.*

C'est par Hugues Capet lui-même, leur ancêtre, que Dante fait prononcer ce violent réquisitoire contre « les Philippe et les Louis qui nouvellement gouvernent la France »; comme c'est dans les paroles célèbres prêtées au prince des apôtres, dans le Paradis, qu'il résume ses griefs principaux contre les indignes successeurs de Pierre, les « usurpateurs du Saint-Siége[2] ». Mais papes simoniaques et Capétiens hypocrites, affirme le poëte, auront beau se liguer et honteusement s'accoupler, — *puttaneggiar*[3], — ils ne prévaudront pas contre l'aigle impériale, « dont les serres ont su arracher la crinière des lions tout autrement forts[4] ». *Dieu ne troquera pas ses armoiries contre les lis :* ainsi conclut le splendide panégyrique de l'empire romain que Dante a placé avec intention dans la bouche de

[1] Voyez l'étude de M. Renan sur *Nogaret*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1872.

[2] *Parad.*, XXVII, *passim*, et notamment 22-27.

[3] *Infern.*, XIX, 108, et aussi *Purgat.*, XXXII, 148-160.

[4] *Parad.*, VI, 107-108.

l'empereur Justinien [1], l'auteur de ce Code qui mit le sceau au grand labeur, — *alto lavoro,* — au travail séculaire du *Senatus populusque* : l'élaboration du droit !

Ce que nous avons vu par le livre de la *Monarchie* des idées d'Alighieri sur l'empire romain, — sur ses origines miraculeuses, ses destinées magnifiques, sa continuité légitime depuis Énée jusqu'aux Hohenstaufen, — le discours de Justinien ne fait que le récapituler après maintes autres strophes du « poëme sacré », reflétant toutes la même et invariable doctrine. Je noterai seulement que, dans la *Divine Comédie,* ces idées empruntent à la poésie une splendeur que n'avait pu leur donner la déduction scolastique du traité en prose. Ce parallélisme constant de l'antiquité et de la chrétienté, ce syncrétisme universel de l'histoire profane et de l'histoire sacrée, finit par subjuguer votre esprit et par vous faire presque accepter l'inconcevable fiction. Les croyances politiques du pèlerin inspiré ont, tout aussi bien que ses croyances religieuses, leur Ancien et leur Nouveau Testament; les Romains sont pour lui, dans l'ordre temporel, ce que sont les Juifs dans l'ordre spirituel : le peuple d'élection, le peuple de Dieu. De là sa sévérité pour tous ceux qui furent hostiles à Rome, à la Rome même fabuleuse, pour les héros de l'*Iliade,* un Ulysse, un Diomède, qui ont détruit Troie, la patrie d'Énée;

[1] *Parad.,* VI, *passim.*

de là sa colère contre Annibal et ses « Arabes », contre Brutus et Cassius surtout, les meurtriers de César, les traîtres des traîtres, dont il assimile le crime comme le châtiment à celui de Judas. De là enfin son enthousiasme, sa vénération pour Virgile, le chantre sublime de la gloire et de la grandeur du peuple-roi et de l'empire, le poëte inspiré qui a su prononcer le mot prophétique :

Tu regere imperio populos, Romane, memento!

Que si maintenant, aux trois discours dont il vient d'être parlé, — d'Hugues Capet, de l'empereur Justinien et du prince des apôtres, — nous voulions joindre en dernier lieu celui de Cacciaguida, nous aurions alors, je crois, tout le système politique et social d'Alighieri résumé dans ses traits les plus essentiels et traduit dans le plus magnifique des langages. La figure de Cacciaguida, — un ancêtre du poëte, un preux chevalier, mort en Terre sainte vers 1147, — remplit jusqu'à quatre chants du *Paradis*[1], et la considération seule de l'étendue donnée à l'épisode devrait déjà nous engager à en retenir autre chose encore que les fameux vers sur les misères de l'exil, ou la recommandation de ne rien taire de la *vision merveilleuse* et de « laisser se gratter ceux qui ont la rogne ».

Tutta tua vision fa manifesta,
E lascia pur grattar dov' è la rogna[2]!

[1] Chants XV-XVIII.

[2] *Parad.*, XVII, 127-128. (V. *Appendix*, 50.)

Cet épisode, en effet, est avant tout une apothéose sans pareille et sans réserve du passé; l'évocation d'un témoin et d'un représentant des anciens âges sert de prétexte au chantre gibelin pour cribler de ses flèches les plus acérées et les plus railleuses le développement démocratique des générations qui suivirent. Dante est un aristocrate dans la plus rigoureuse acception du mot, et rien de plus caractéristique à cet égard que le cri qui lui échappe à la vue de son aïeul au Paradis : « O noblesse du sang, dit-il, quoi d'étonnant que les hommes là-bas, sur la terre, en soient si fiers, puisque j'en ai éprouvé de l'orgueil jusque dans le ciel? » Il ajoute, il est vrai, — comme s'empressera d'ajouter tout aristocrate intelligent, — « que c'est là un manteau qui bien vite se raccourcit et que le temps ronge à l'entour de ses ciseaux, si l'on ne prend soin d'en augmenter l'étoffe de jour en jour »; mais il n'en regarde pas moins toute adultération du sang, toute mésalliance comme une cause d'abaissement et de ruine, non-seulement pour les familles, mais même pour les cités :

> Sempre la confusion delle persone
> Principio fu del mal della cittade,
> Come del corpo il cibo che s' appone[1].

Déjà, dans un passage précédent de l'*Enfer*[2], il avait donné pour origine des malheurs de Florence le mélange qui s'y fit des indigènes antiques et de

[1] *Parad.*, XVI, 67-69. (V. *Appendix*, 51.)
[2] *Infern.*, XV, 61-78.

naissance romaine avec « le peuple ingrat et malin qui est descendu de Fiesole, et qui garde encore quelque chose de la montagne et du rocher; ainsi dépérit le doux figuier au milieu des sorbiers sauvages ». Ici [1], dans le discours prêté à Cacciaguida, il revient sur les inconvénients et les calamités de cette population mixte, *cittadinanza mista*. La ville qui jadis fut « pure jusque dans le dernier de ses artisans, supporte maintenant la puanteur des rustres immigrés de la campagne aux yeux aiguisés pour le lucre ». Qu'il renverrait volontiers ces « changeurs ou marchands » dans le Montemurlo, à Acone, à Valdigrieve, à Simifonti, « où leurs grands-pères n'avaient fait que mendier »! Que sa colère gronde contre la gent parvenue, « espèce insolente, qui devient dragon derrière tout fuyard, mais s'adoucit en agneau devant quiconque lui montre les dents ou seulement la bourse »! Il énumère avec complaisance, avec abondance, les vieilles familles nobiliaires qui furent grandes et puissantes dans la commune du temps de son ancêtre, temps heureux et béni, où la ville avait pour limites le Pont-Vieux et le Baptistère, et seulement le cinquième de la population d'à présent! Sans doute la vue d'Uccellatojo n'effaçait pas alors celle du Montemario à Rome par sa splendeur, et on ne connut point ces palais qui paraissent vides tant ils sont immenses, ni des Balthazars empressés à montrer

[1] Pour tout ce qui suit, voir *Parad.*, XV-XVII, *passim*.

tout ce qui peut se faire dans des salles aussi vastes. Modestes étaient les fortunes, médiocres les dots des filles, simples les parures des femmes, et tel chef d'une maison illustre se contentait de porter des habits de cuir; mais aussi une matrone galante et un homme d'affaires et d'intrigues étaient des phénomènes non moins extraordinaires à cette époque que ne le seraient aujourd'hui une Cornélia et un Cincinnatus... Relisez, messieurs, ces quatre chants d'une poésie merveilleuse, où les accents d'Isaïe et ceux de Juvénal alternent sans relâche et sans choc; mais relisez aussi, comme commentaire utile, indispensable, la page qu'un compatriote, un contemporain de notre poëte, a consacrée au tableau de la Florence d'alors. « La Florence d'alors, nous dit Jean Villani[1], possédait quatre-vingts banques qui centralisaient le crédit du monde entier et faisaient les emprunts de tous les États de l'Europe; la seule industrie des draps y occupait deux cents fabriques et trente mille ouvriers; le revenu annuel de la république était de trois cent mille florins d'or. » Macaulay fait observer quelque part[2] que ce revenu dépassait de beaucoup celui que l'Angleterre et l'Irlande purent fournir ensemble trois siècles plus tard à la reine Élisabeth. — Et c'est à de tels princes marchands et rois changeurs que l'arrière-petit-fils de Cacciaguida prêchait le retour

[1] *Hist. de Florence,* XI, 91 *et passim.*
[2] Dans son *Essai sur Machiavel.*

aux habits de cuir des Berti, des de' Nerli et des del Vecchio !...

Le retour partout et en toutes choses aux principes, aux institutions, aux mœurs du passé; une aristocratie fortement organisée, ayant la haute main sur les villes, et ces villes elles-mêmes empêchant l'affluence, évitant le contact des rustauds de la campagne; les principautés, les républiques respectant leurs autorités légitimes et les frontières établies; point surtout de ces réunions des pays divers en royaumes centralisés et compacts, point de ces « agglomérations nationales », comme nous dirions aujourd'hui, point de chrétienté changée « en monstre à plusieurs têtes » : l'univers soumis dans l'ordre temporel à un seul chef suprême, à un empereur, à un grand justicier « d'autant plus juste et équitable que, possédant tout, il n'a rien à convoiter[1] », — tel est l'idéal politique et social d'Alighieri à la fin du moyen âge et au seuil des temps modernes. Y eut-il jamais un homme de génie en désaccord plus complet avec les aspirations, les tendances et tout le travail de son époque? Y eut-il jamais un Épiméthée qui *pensât plus en arrière?*... Que nous aurions tort, toutefois, de nous en tenir seulement au côté arriéré et chimérique du système, et de ne pas rendre hommage aux beaux et nobles sentiments qui l'avaient inspiré! Oh! n'oublions pas, de grâce, que l'utopie, ici, avait sa source dans une

[1] *De Monarchia,* I, cap. II.

pensée haute et généreuse, et que, pour parler avec Homère, c'est par la bonne porte qu'est venu le songe, — par la grande porte ouverte sur toute l'humanité! L'unité du genre humain, la solidarité de la vaste famille chrétienne, « la paix, la justice et la liberté sur terre », voilà ce que poursuivait Alighieri dans la restauration du saint-empire romain; il s'est trompé sur le moyen, sans doute, mais le but était élevé, éternellement vrai, bien digne d'enflammer une telle âme... Deux cents ans après Dante, et dans cette même ville de Florence si féconde en hommes extraordinaires, surgira un génie qui, encore aujourd'hui, demeure pour nous une effrayante énigme :

Colui ch' a tutto il mondo fe paura [1],

et qui, lui aussi, présentera au monde un idéal politique, un idéal que se transmettront les siècles. Lui aussi, il divinisera l'idée de l'État; mais cet État, il le tiendra quitte de tout honneur et de toute vertu. Lui aussi, il exaltera les anciens Romains, mais non point pour leur désintéressement imaginaire ni leur patronage bénévole : il admirera leur âpreté, leur dureté, leur esprit implacable de conquête et de domination. L'unité du genre humain, la solidarité de la famille chrétienne lui paraîtront des mots dépourvus de sens, et il proclamera la guerre de tous contre tous. Il fera des vœux pour

[1] *Parad.*, XI, 69. (V. *Appendix*, 52.)

la venue, non pas d'un aigle impérial, mais d'un loup et d'un lion *(volpe e leone)* unis dans la personne d'un tyran heureux; il ne demandera à ce messie ni la paix, ni la justice, ni la liberté; il ne lui demandera que le *succès :* et son César sera César Borgia!... Pour la dignité de l'esprit humain, pour l'honneur du nom italien, félicitons-nous de pouvoir rappeler la *Monarchie* de Dante à l'occasion du *Prince* de Machiavel...

LE MARCHESE ARRIGO.

Che dove l' argomento della mente
S' aggiunge al mal volere ed alla possa,
Nessun riparo vi può far la gente [1].

LE PRINCE SILVIO.

Il n'en est pas moins vrai pourtant que l'idéal politique d'Alighieri fut une des plus décevantes illusions qui aient jamais fasciné un grand esprit, et que cette illusion a pesé et pèse encore aujourd'hui de son ombre étrange sur tout le « poëme sacré »; elle lui donne un cachet unique de tristesse ineffable et de navrante douleur. L'attachement à un passé disparu et à un monde écroulé n'est pas le propre de Dante seul, dans le domaine de l'imagination créatrice; on peut même dire que ce sentiment a été l'inspiration ordinaire de la plupart des poëtes qui ont laissé des œuvres immortelles. Ce n'est que de nos jours, en effet, dans ce

[1] *Infern.*, XXXI, 55-57. (V. *Appendix*, 53.)

siècle de monstrueuse infatuation, que les enfants d'Apollon se sont avisés de se poser en prophètes et en voyants, en saint Jean-Baptiste de je ne sais quel nouveau royaume de Dieu ou de Satan; telle n'a pas été la prétention d'un Homère, d'un Eschyle, d'un Sophocle, d'un Virgile, d'un Tasse, d'un Shakspeare, ni d'un Gœthe : chacun d'eux fut plutôt un *laudator temporis acti*. Mais Alighieri ne se borne pas à louer un grand ordre de choses évanoui et à l'accompagner de ses regrets; il ne se contente pas de l'exalter par son chant et de l'entourer de toute la magie de son art : il croit à la continuité, à la présence réelle, à l'éternité du système; ce système est pour lui la voie, la vérité et la vie; toute autre chose ne lui paraît que vanité et mensonge, une déviation coupable et « une nouvelle chute d'Adam ». Il se roidit, il lutte, et il saigne. Il n'est pas le simple aède d'un beau passé héroïque, il en est le dernier combattant : le gladiateur mourant d'une cause sans lendemain. Samson au rebours, — et Samson non moins aveugle, — il prétend maintenir contre le destin l'édifice branlant du moyen âge, et il embrasse d'une étreinte convulsive cette grande colonne de l'empire, — de tous les anciens supports du temple, le plus ruiné, hélas! et le plus défaillant...

LA COMTESSE.

Ah! prince Canterani,

..... Tu lasci tal vestigio,

Per quel ch' i' odo, in me, e tanto chiaro,
Che Lete nol può torre nè far bigio [1].

Jamais je n'oublierai le Dante qui vient de m'être révélé aujourd'hui pour la première fois! Quelle vie, quelle œuvre et quelle destinée!

LE PRINCE SILVIO.

Et pour mesurer toutes les sombres profondeurs d'une destinée aussi extraordinaire, il importe encore de nous rappeler en dernier lieu que le défenseur le plus résolu, le plus convaincu du passé a été, malgré tout cela, et malgré lui surtout, l'ouvrier le plus puissant, le fauteur le plus énergique de la civilisation moderne; que le Jérémie du moyen âge a été en même temps le premier génie de la renaissance! Épiméthée du quatorzième siècle, il tenait, lui aussi, des mains de sa Pandore, — des mains de sa muse, — un trésor mystérieux; et de ce trésor s'échappèrent des forces, — des idées, — qui devaient miner et détruire le vieux monde auquel il voulait demeurer fidèle, le monde qui avait toute sa foi et tout son amour!

Et d'abord n'est-il pas curieux de voir ce cosmopolite, cet adversaire de toutes les individualités, de toutes les unités nationales, travailler pourtant avec ardeur, avec une sollicitude touchante à nous façonner un idiome national, à unifier les quatorze dialectes de la Péninsule en un seul type noble et

[1] *Purgat.*, XXVI, 106-108. (V. *Appendix*, 54.)

beau? Dans le *Convito,* il fait encore des concessions au préjugé du temps et ne conteste pas la supériorité du latin sur tout idiome *vulgaire :* c'est pour lui « le froment comparé à l'avoine[1] »; dans son livre *De vulgari eloquentia,* il déclare déjà que le parler indigène est « plus noble », parce qu'il est « plus naturel », et il trouve le latin plutôt « artificiel[2] ». Avec bien des travers et des bizarreries scolastiques, cet ouvrage *De vulgari eloquentia* n'en est pas moins, — l'auteur le sent et l'annonce au début même[3], — le premier essai d'une science toute nouvelle, et contient nombre de vues justes et surprenantes pour l'époque. Dès lors, par exemple, Dante reconnaît au français une grande aptitude *pour la prose;* il demande la séparation de l'*oc*, de l'*oil* et du *si,* le développement individuel de l'espagnol, du français et de l'italien. Il ne voulait pas de chrétienté « à plusieurs têtes », mais il admet, il désire une chrétienté à plusieurs langues!

Aussi me répugnera-t-il toujours de croire qu'Alighieri ait primitivement songé à composer la *Divine Comédie* en latin, bien que Boccace se soit porté garant de cette anecdote, et qu'il nous ait même transmis les trois premiers vers du prétendu essai[4].

[1] *Convito,* I, cap. VI.

[2] *De vulgari eloq.,* I, cap. I.

[3] Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentiæ doctrina, quicquam inveniamus tractasse. (*De vulg. eloq.,* I, cap. I.)

[4] Ultima regna canam fluido contermina mundo,
Spiritibus quæ lata patent, quæ præmia solvunt
Pro meritis cuique suis data lege tonantis.

Si d'ailleurs une telle velléité avait jamais réellement existé, elle fut bien vite abandonnée, et, depuis, toutes les objurgations des pédants du jour « de donner à sa muse un manteau plus digne[1] » ne purent détourner Dante de sa résolution de chanter son « poëme sacré » en accents populaires. Résolution magnanime qui nous a créé une langue, une poésie, je dirai presque une nationalité : ***nobis hanc patriam peperit!*** Et c'est pourquoi, jusqu'à l'heure présente, toute âme italienne tressaille au grand nom d'Alighieri et lui crie, ainsi que le fait Sordello à la vue de Virgile :

> O gloria de' Latin,... per cui
> Mostrò ciò che potea la lingua nostra[2]!

Inconséquence sublime du génie qui, d'un côté, voulait restaurer la monarchie universelle, et qui, de l'autre, n'hésitait pas à détrôner la langue universelle, un des instruments les plus puissants, les plus indispensables de cette monarchie! Car ce n'est pas seulement la haute inspiration poétique que Dante a revendiquée pour le parler populaire, il pensait lui soumettre jusqu'à la science; il osa dépouiller la scolastique du grave manteau latin et présenter la philosophie elle-même, « cette épouse

[1] Voyez la *Carmen* de Joannes de Virgilio à Dante :

> Nec margaritas profliga prodigus apris
> Nec preme Castalias indigna veste sorores.
> (*Op. min.*, I, p. 421.)

[2] *Purgat.*, VII, 16-17. (V. *Appendix*, 55.)

de l'empereur du ciel, sa sœur et sa fille chérie », dans un habillement simple, *vulgaire;* il osa dévoiler les mystères de l'école angélique et séraphique, rapprocher des profanes ce qui avait fait jusque-là l'orgueil et le trésor jalousement surveillé de la gent sacrée et docte. Sous la forme d'un commentaire à ses canzones, il avait projeté de donner dans le *Convito* une véritable encyclopédie de tout le savoir de son temps, et point n'est besoin d'insister sur les enseignements philosophiques répandus à profusion dans la *Divine Comédie.* La valeur relative de ces enseignements, le mérite contestable de cette science, ne doivent pas nous faire méconnaître l'intention généreuse qui a guidé le hardi novateur dans cette entreprise, l'esprit de libéralisme, — *la pronta liberalità,* comme il le dit lui-même [1], — qui l'a animé en tout ceci. Il faut lire dans le *Convito* les reproches amers, courroucés, qu'il adresse aux savants et aux pédants, de mettre la lumière sous le boisseau, de garder pour leur profit les sublimes vérités, d'éviter le contact et l'idiome de la foule : dans ce besoin de publicité et de propagande, dans cette *pronta liberalità,* on sent déjà le souffle vivifiant de la Renaissance.

N'est-ce point Dante aussi, — comme l'a déjà indiqué l'autre jour, au passage, notre illustre commandeur, — qui a inauguré cette union du monde classique et du monde chrétien, devenue plus tard,

[1] *Convito,* I, cap. VIII, *initio.*

au seizième siècle notamment, la grande pensée de la renaissance? Les commentateurs de notre poëte ont été infatigables à faire et à refaire le compte exact de son érudition en matière de littérature ancienne; ils ont longuement et vainement discuté la question s'il savait ou non le grec; ils se sont demandé si tel auteur romain lui était connu de première ou de seconde main; ils ont distingué entre la latinité de ses écrits en prose et celle de ses *églogues;* tous ils ont invoqué à l'envi Boccace proclamant Alighieri « son premier guide et son premier flambeau » dans l'étude des humanités. Nous pouvons, par bonheur, faire abstraction de pareilles minuties, et il suffira déjà de nous rappeler simplement la place immense que l'antiquité tient dans l'économie de la *Divine Comédie,* dans tout le système politique de Dante et jusque dans ses convictions religieuses, — ses idées sur le salut et la grâce[1], — pour reconnaître aussitôt le vrai rôle d'initiateur que le Florentin du quatorzième siècle a eu dans la palingénésie classique de notre poésie, de notre art et de l'ensemble de notre civilisation.

Son rôle n'est pas moins grand encore dans un autre et bien vaste ordre d'idées, qui est devenu le champ de bataille de notre société moderne; je veux parler de la question des rapports de l'État et de l'Église. Si l'on dégage, en effet, le système politique de l'auteur de la *Monarchie* de tout ce qui a

[1] Voyez plus haut, p. 173-177.

été illusion et chimère, on n'est pas peu surpris de trouver au fond une doctrine nette et précise sur les attributions et l'indépendance du pouvoir civil à l'égard du pouvoir religieux; la revendication la plus énergique, en face de l'Église, des droits souverains de l'État dans la sphère qui lui est propre. « Le pire pour l'homme, sur la terre, eût été de ne pas être citoyen », dit notre poëte dans le *Paradis*[1]; parole considérable et dont on trouvera difficilement la pareille chez les écrivains des siècles précédents. On ne trouvera pas chez eux non plus une théorie aussi complète, aussi déterminée sur la papauté et l'empire, proclamant si péremptoirement l'égalité absolue de ces deux pouvoirs, les faisant procéder, — « bifurquer », — tous les deux d'un seul et même point, qui est Dieu[2]. Je suis loin, d'ailleurs, de prétendre que cette théorie soit à l'abri des reproches; elle pèche en bien des endroits par une partialité et une exagération évidentes, et il est même piquant d'observer qu'en cette matière des prérogatives du pouvoir civil, le publiciste et le poëte gibelin raisonne exactement comme ces *chevaliers ès lois* de Philippe le Bel qu'il avait en si profonde horreur; sur ce terrain, il est aussi novateur, j'oserais dire aussi révolutionnaire, qu'un Nogaret ou qu'un Plaisian.

Mais ce qu'il y eut de plus novateur, de plus ré-

[1] *Parad.*, VIII, 115.

[2] A quo (a Deo) velut a puncto bifurcatur Petri Cæsarisque potestas. — Epist. V. (*Op. min.*, III, p. 444.)

volutionnaire dans Alighieri, ce fut l'homme même, ce fut cette personnalité puissante, hautaine et solitaire, venant prononcer son mot sur toutes les choses du temps, venant dire aux nations chrétiennes qu'elles faisaient toutes fausse route, venant proclamer ses théories propres, ses prédilections et ses répugnances, ses haines et ses amours à la face de l'univers; se faisant juge des morts et des vivants, des partis et des particuliers, des peuples et des souverains, des papes et des empereurs; distribuant l'éloge et le blâme, l'apothéose et la flétrissure, l'enfer et le paradis, — et tout cela de son autorité privée, de par la seule souveraineté de son génie! Car remarquez bien que cet homme ne tient sa mission que de lui-même : il n'est ni homme de roi, ni homme de loi, ni homme d'Église, il n'est que poëte; il ne fait partie d'aucune corporation influente, d'aucun ordre religieux, d'aucune école reconnue et privilégiée; il est sans mandat, sans appui, il est même sans patrie, il n'est qu'un exilé et un banni! Il n'y eut pas d'exemple au moyen âge d'un pareil affranchissement de l'âme humaine de tous liens de communauté et de hiérarchie, d'une pareille affirmation de l'individualité, d'un pareil

Aversi fatta parte per se stesso!

« Vous demanderez peut-être qui est celui qui, ne craignant pas le supplice soudain d'Oza, veut soutenir de sa main l'arche chancelante? Je suis

parmi les plus humbles brebis du troupeau du Christ; *mais ce que je suis, je le suis par la grâce de Dieu,* et le zèle de la maison du Seigneur me dévore! » Ainsi écrit Dante, en 1314, aux cardinaux réunis en conclave à Carpentras après la mort de Clément V : car il intervient avec sa parole lors de l'élection d'un pape, comme il était intervenu lors du sacre d'un empereur, et il élève sa *vox privata*[1]... Alighieri ouvre le cortége de ces poëtes et écrivains de renom qui croiront dorénavant avoir le droit et l'obligation de porter un jugement sur toutes les questions du jour, d'être les conducteurs des peuples et les conseillers des princes, — cortége bien mêlé, assurément, et qui, à côté des Dante et des Milton, aura aussi ses Arétin et ses Arouet; cortége de talents et de caractères on ne peut plus divers, mais dont chacun prétendra prononcer à son tour son *Homo sum, humani nihil a me alienum...*

Fatalité poignante de ce grand visionnaire du quatorzième siècle, dont toute la foi fut la foi au passé, et dont toutes les œuvres devaient être des œuvres d'avenir! Conservateur par ses convictions et novateur par son génie, il n'a fait qu'évoquer les esprits qu'il croyait conjurer et hâter l'avénement d'un ordre de choses qu'il repoussait de tous ses instincts. Les plus à plaindre de tous les utopistes sont bien certainement ceux du passé, ceux qui,

[1] Expression même de l'épître adressée aux cardinaux du conclave. (*Op. min.*, III, p. 486 *et seq.*)

plaçant leur idéal en arrière, veulent faire revivre des siècles évanouis : car ils n'ont pas même la ressource des autres rêveurs; ils ne peuvent en appeler au progrès, à la marche irrésistible du temps, et chaque génération nouvelle ne fait qu'ajouter au démenti de leurs croyances. Or, Dante fut à la fois le plus sublime et le plus tragique de tous ces utopistes du passé : il a travaillé de ses propres mains à la ruine du système qu'il proclamait le seul vrai, éternel, et il n'est pas maintenant jusqu'à l'immortalité de son chef-d'œuvre qui ne témoigne de la vanité de son idéal...

Il n'y eut ni acclamation bruyante, ni murmure approbateur, au moment où le prince Canterani eut fini son discours; mais un regard jeté sur l'assistance aurait pleinement rassuré l'orateur sur l'effet qu'il venait de produire. L'auditoire était demeuré en place, recueilli, comme oppressé par le poids de réflexions douloureuses; et lorsque le vicomte Gérard eut enfin rompu le silence, ce fut avec une gravité qui ne lui était point ordinaire qu'il dit :

— *Utopistes du passé!...* Hélas! ne le sommes-nous pas tous ici à des degrés différents? et l'exemple tragique d'Alighieri n'est-il pas là pour donner gain de cause à nos adversaires des jours présents? Ces messieurs ne nous disent-ils pas sur tous les tons

qu'il est insensé de lutter contre la destinée et de se mettre en travers de l'esprit du temps?

LE POLONAIS.

Je vous répondrai, cher ami, avec le grand Gœthe: « Ce que ces messieurs appellent l'esprit du temps n'est peut-être au fond que le propre esprit de ces messieurs-là [1]. » De ce que, selon la belle parole de M. de Maistre, se raccourcit parfois la souple chaîne par laquelle nous sommes tous attachés au trône de l'Être suprême, et que le globe, comme l'humanité, reçoit telle secousse mystérieuse des mains de l'*éternel Géomètre,* est-ce déjà une raison pour nommer chaque bourrasque un cataclysme et pour accepter toute émeute comme une révolution, voire comme une révélation?... L'erreur d'un aussi grand génie que celui de Dante ne peut être pour nous qu'une leçon d'humilité; elle ne doit point servir de prétexte à l'apostasie. Par une époque d'abaissement des caractères et de confusion des idées, le plus sûr encore est de s'en tenir aux vénérations du passé : l'honneur du moins reste sauf alors, et après tout, mieux vaut se tromper et succomber avec les Alighieri que de triompher avec les Nogaret :

Cader tra' buoni è pur di lode degno [2]!

[1] Was ihr den Geist der Zeiten heisst,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist.
(*Faust,* Ire partie.)

[2] DANTE, canzone XIX. (*Op. min.*, I, p. 215.) (V. *Appendix*, 56.)

LE COMMANDEUR.

Et d'ailleurs ne sommes-nous pas déjà des utopistes du passé rien qu'en pensant au beau, au bien et au vrai? rien qu'en parlant de Dante, de Michel-Ange ou de Raphaël, par cette époque de « fer et de sang » :

Mentre che 'l danno e la vergogna dura[1]?...

LE PRINCE SILVIO.

Vous avez raison, mon illustre ami; c'est surtout par des temps comme les nôtres qu'il faut chérir ses utopies grandes ou petites. Et à ce propos, madame la comtesse, à quand notre première leçon de grec?...

[1] MICHEL-ANGE, épigramme sur la statue de la *Nuit*. (V. *Appendix*, 57.)

FIN

APPENDIX

APPENDIX

Traduction des divers passages cités dans les CAUSERIES.

I

1. (P. 8.) — ..... Et sur son visage il portait l'empreinte de ce zèle droit qui, toujours égal, brûlait dans son cœur.

2. (P. 12.)— O genre humain! contente-toi du *comment*.....

3. (P. 16.) — Si jamais il advient que le poëme sacré auquel ont mis la main et le ciel et la terre, sur lequel j'ai pâli pendant tant d'années,

Triomphe de la cruauté qui me tient dehors du beau bercail, où je dormais agneau, ennemi des loups qui lui font la guerre :

Avec une autre voix alors, avec une autre chevelure, j'y reviendrai poëte, et sur les fonts de mon baptême je prendrai la couronne.

4. (P. 18.) — ..... Maître! je t'en prie, et je t'en supplie; que cette prière en vaille mille!

5. (P. 38.) — Comment se peut-il que je ne sois plus moi-même? O Dieu, ô Dieu, ô Dieu! Qui donc m'a enlevé à moi-même jusqu'à être plus près de moi ou plus moi que je ne le suis moi-même? O Dieu, ô Dieu, ô Dieu!.....

6. (P. 59.) — Et je le voyais, lui, s'incliner sous la mort qui déjà le terrassait; mais de ses yeux il faisait toujours des portes pour le ciel.

7. (P. 63.)— Donc sous la forme d'une rose éblouissante de blancheur, se montrait à moi la milice sainte, dont par son sang le Christ fit son épouse.

8. (P. 68.) — Et comme quelqu'un qui construit, qui fait l'estimation, et l'on voit qu'en toutes choses il prend ses mesures d'avance.....

9. (P. 77.) — Que ce soit mon excuse de ne pouvoir te dire *non*.

10. (P. 77.) — ..... Maître, ma vue s'avive si bien à ta lumière, que je discerne clairement ce que ta raison contient ou décrit.

11. (P. 78.) — O vous, qui avez l'entendement sain!

II

12. (P. 82.) — Moi, je suis ainsi fait, que lorsque Amour m'inspire, je note, et sur le mode qu'il me dicte au dedans, je vais le répétant.

13. (P. 85.) — Par elle on comprend très-aisément combien peu dans la femme dure le feu de l'amour, si l'œil ou le toucher souvent ne le rallume.

14. (P. 87.) — La seconde beauté que tu recèles.

15. (P. 88.) — Nature ni art ne t'ont jamais offert un charme pareil aux beaux membres où je fus enfermée et qui maintenant ne sont que poussière;

Et si, à ma mort, ce charme suprême te fut enlevé, quelle chose mortelle pouvait après encore t'entraîner, exciter ton désir?

Bien devais-tu, à la première flèche des choses trompeuses, t'élever haut, droit vers moi qui ne suis point comme elles;

Au lieu de ployer les ailes en bas pour attendre quelque blessure encore, quelque fillette, ou autre vanité bien fugitive.

Le jeune oiselet deux ou trois fois se laisse prendre; mais c'est en vain qu'on tend l'arc ou les lacs alors que les plumes lui ont poussé.

16. (P. 90.) — Qui jusqu'à la fin a lutté avec l'amour.

17. (P. 94.) — De ce beau pays-là où résonne le *si*.

18. (P. 102.) — O contrée du Nord, pauvre veuve, puisque tu es privée de voir ces choses-là!

19. (P. 106.) — Me comprenne qui peut, pourvu que je me comprenne moi-même.

20. (P. 107.) — A chaque âme éprise, à tout gentil cœur, à qui ce présent sonnet parviendra, afin qu'ils en disent leur avis, salut! au nom de leur seigneur, c'est-à-dire Amour.

21. (P. 122.) — Oh! que ne suis-je un gant à cette main, afin de pouvoir toucher cette joue!.....

22. (P. 128.) — Que t'importe ce qu'on chuchote par là? Viens à ma suite et laisse dire les gens.

23. (P. 133.) — O pauvre femme sous le semblant d'un homme!

24. (P. 141.) — Tous ils sont entraînés, et tous ils entraînent.

25. (P. 144.) — Du repentir qui répand des larmes.

26. (P. 146.) — Du commencement jusqu'au milieu de mon âge, je me trouvai dans un endroit hideux, sauvage et fangeux; je m'y étais perdu entièrement.

27. (P. 151.) — Aux miens je portais un amour qui en ces lieux s'affine.

28. (P. 151.) — Un ami mien, et non celui de la fortune.

29. (P. 153.) — Sous un voile blanc et ceinte d'oliviers, une femme m'apparut; elle portait un manteau vert, et sa robe avait la couleur d'une flamme vive.

III

30. (P. 164.) — Tire donc l'arc du discours que jusqu'au fer tu as tendu!.....

31. (P. 169.) — Je vois dans Anagni entrer le fleurdelisé, et dans la personne de son Vicaire le Christ captif;

Je le vois derechef livré à la dérision; je vois renouveler le vinaigre et le fiel, et entre de nouveaux larrons je le vois mourir.

Je vois le nouveau Pilate si cruel que cela même ne le rassasie point, mais sans mandat il porte sur le Temple sa main de forban.

O mon Seigneur! quand serai-je assez heureux pour voir la vengeance qui, cachée dans tes secrets, rend douce ta colère!

32. (P. 170.) — L'Église militante n'a point de fils aux espérances plus grandes.

33. (P. 171.) — Ce jour-là, nous ne lûmes pas davantage.

34. (P. 172.) — Mais marqué à jamais et voué à la destruction, qu'il meure, lui et toute sa postérité; qu'il meure ou meure la Justice!

35. (P. 174.) — Mais vois, beaucoup crient : Christ, Christ! qui, au Jugement, seront bien moins près de Lui que tel qui ne connut point le Christ.

36. (P. 175.) — Le royaume des cieux cède à la violence d'un amour ardent et d'un espoir vif. Ils triomphent de la volonté divine,

Non à la manière dont l'homme réduit l'homme : ils triomphent d'elle parce qu'elle veut être vaincue, et que, vaincue, elle triomphe par sa bonté.

37. (P. 177.) — Et même au dernier jour, quand la vie les a abandonnés, les âmes n'ont pas rejeté hors d'elles tout reste de misère, et toutes les souillures qu'elles retiennent

des corps; et il est nécessaire que beaucoup de ces vices impurs subsistent longtemps en elles et achèvent de s'y invétérer. Ici donc le châtiment les éprouve, et elles expient par des supplices divers leurs anciens crimes. Les unes, suspendues dans les airs, sont le jouet des vents; les autres, plongées dans un vaste gouffre, s'y lavent de leurs souillures criminelles, ou s'épurent dans le feu. Chacune de nos âmes souffre ici sa peine : de là nous passons dans le vaste Élysée; c'est le petit nombre qui habite ces campagnes charmantes. Enfin, après de longs jours, et lorsque le temps marqué pour l'épreuve a achevé d'effacer des âmes l'empreinte invétérée de leurs désordres, elles redeviennent de simples et pures essences éthérées, un feu subtil et céleste. Après mille ans révolus, un dieu les appelle toutes et conduit leur foule immense vers le Léthé, afin qu'ayant savouré l'oubli dans ses eaux, elles aillent revoir la voûte des cieux.

38. (P. 186.) — Insensé est celui qui espère que notre raison peut parcourir la voie infinie qui tient une seule substance en trois personnes!

O genre humain, contente-toi du *comment!* Si vous aviez pu tout voir, il n'eût pas été nécessaire que Marie enfantât;

Et tels ont désiré vainement, dont eût été alors satisfait le désir qui leur est maintenant imposé comme souffrance éternelle :

Je parle d'Aristote, de Platon et de beaucoup d'autres.

39. (P. 193.) — Et toi, profond Enfer, reçois ton nouveau possesseur! Il t'apporte un esprit que ne changeront ni le temps ni le lieu. L'esprit est en soi-même sa propre demeure; il peut faire un ciel de l'enfer, un enfer du ciel. Qu'importe où je serai, si je suis toujours le même et ce que je dois être : *tout?*.....

40. (P. 194.) — Au dedans des feux sont des esprits : chacun est revêtu de la flamme qui l'embrase.

41. (P. 200.) — ..... Je crois en un Dieu seul et éternel, qui meut le ciel tout entier, immobile lui-même, par l'amour et par le désir.

Et, pour cette croyance, je n'ai pas seulement des preuves

physiques et métaphysiques, mais j'en trouve encore dans la vérité qui descend d'ici

Par Moïse, par les prophètes, par les psaumes, par l'Évangile et par vous qui avez écrit, après que l'ardent Esprit vous eut sanctifiés.

Et je crois en trois personnes éternelles, et je les crois une essence tellement une et tellement triple qu'elles comportent en même temps *sunt* et *est*.

La profonde nature divine dont je viens de parler s'est scellée à plusieurs fois dans mon esprit par la doctrine évangélique;

C'est là le principe, c'est là l'étincelle qui se dilate après en flamme vive, et scintille en moi comme une étoile au ciel.

IV

42. (P. 203.) — Le temps a déraillé..... Honte et malédiction, que je sois né, moi, pour le redresser!

43. (P. 210.) — Athènes et Lacédémone, qui firent les antiques lois et furent si civilisées, n'ont pourtant produit dans l'art de bien vivre qu'un pauvre échantillon

Auprès de toi, — toi, qui fais de si subtiles dispositions, que la mi-novembre ne rejoint plus ce que tu as filé en octobre!

Combien de fois, dans ces temps encore présents à nos souvenirs, as-tu changé les lois, la monnaie, et les magistratures, et les mœurs, et renouvelé tes membres!

Si tu as bon souvenir et si tu vois clair, tu te verras semblable à ce malade qui ne peut trouver une position sur sa couche,

Mais s'escrime contre sa douleur en se tournant et se retournant.

44. (P. 212.) — Et qu'il te siéra bien d'avoir fait ton seul parti de toi-même.

45. (P. 225.) — ..... Le grand Henri qui viendra ordonner l'Italie avant qu'elle y soit disposée.

46. (P. 230.) — Sache que sur terre, il n'est plus personne qui gouverne; et voilà pourquoi la famille humaine est tellement dévoyée.

47. (P. 231.) — Bien peux-tu voir que la mauvaise direction est la cause qui a rendu le monde coupable, et que ce n'est pas la nature qui est corrompue en vous.

48. (P. 233.) — Ce ne fut pas notre intention qu'une partie du peuple chrétien fût assise à la droite, et l'autre partie à la gauche de nos successeurs;

Ni que les clefs qui me furent confiées devinssent un signe sur l'étendard levé contre des baptisés.....

49. (P. 237.) — Je fus la racine de la male plante qui assombrit toute la terre chrétienne, et y rend si rare tout bon fruit.....

Je fus nommé là-bas Hugues Capet; de moi sont nés les Philippe et les Louis par qui nouvellement la France est gouvernée.....

Tant que la grande dot provençale n'a ôté toute vergogne à mon sang, peu valait-il, mais il ne faisait point de mal;

A partir de là il poussa, par force et par mensonge, son œuvre de rapine; ensuite, par pénitence, il prit le Ponthieu et la Normandie, et aussi la Gascogne.

Charles vint en Italie, et, par pénitence, il fit une victime de Conradin, et puis il refoula Thomas dans le ciel, toujours par pénitence.

Je vois le temps d'après un autre Charles sortir hors de France; il fera encore mieux connaître lui et les siens.

Il en sort sans armes, et seulement avec la lance avec laquelle combattit Judas, et il la pointe si bien qu'elle perce le ventre de Florence.....

Un autre encore, captif en mer, je le vois vendre sa fille et faire trafic d'elle comme font les corsaires de leurs esclaves étrangères.

50. (P. 240.) — Ta vision tout entière, rends-la manifeste, et laisse se gratter ceux qui ont la rogne.

51. (P. 241.) — Toujours le mélange des personnes fut le

principe des malheurs d'une cité, comme dans le corps trop d'aliments entassés.

52. (P. 245.) — Celui qui avait mis tout le monde dans l'épouvante.

53. (P. 246.) — Car, lorsque la puissance de l'esprit vient se joindre à la méchanceté et à la force, il n'y a plus de rempart possible pour l'humanité.

54. (P. 248.) — ..... Tu laisses en moi, par ce que j'entends, une trace si profonde et si claire, que le Léthé ne peut l'effacer ni la rendre obscure.

55. (P. 250.) — O gloire des Latins!..... par qui notre langue a montré ce qu'elle pouvait.

56. (P. 257.) — Succomber avec les bons n'en est pas moins glorieux!

57. (P. 258.) — Tant que subsiste le dam et que dure l'opprobre.

FIN DE L'APPENDIX.

TABLE DES SOMMAIRES

I

DANTE ET MICHEL-ANGE.

Les hôtes de la comtesse Albina. — Une visite au *Bargello*. — Les fresques de Giotto dans la chapelle du *Podestà*. — Le portrait de Dante. — La tragédie de Dante. — Dante et Michel-Ange. — Antinomies tragiques dans la vie et dans l'œuvre de Buonarotti. — Le *Martyre de saint Pierre* dans la chapelle Pauline. — Les grands maîtres de la renaissance et l'art du moyen âge. — Michel-Ange place son idéal en dehors aussi bien de la tradition classique que de la tradition chrétienne. — Il répudie tout le passé chrétien avec ses sujets, ses types et ses emblèmes. — Sa prédilection pour les figures de l'Ancien Testament : le Christ et le Jéhovah. — Son dédain pour la vérité historique et la vérité naturelle : la *Guerre de Pise*, et les statues des deux Médicis dans la chapelle de Saint-Laurent. — Grandeur et témérité de sa tentative. — Le bizarre et le monstrueux. — *In dolore paries*. — La facture de ses *Sonnets* et le procédé de sa plastique. — La représentation de la *Poésie* par Raphaël et des *Arts libéraux* par Michel-Ange. — Caractère fragmentaire de l'œuvre de Buonarotti. — Ses doutes sur sa vocation. — Sa répulsion pour les grands maîtres de la renaissance. — Les *Prophètes et les Sibylles* : défi éclatant à la peinture du temps. — Retraite à Florence et attitude silencieuse pendant vingt-cinq ans. — *Moyses surgens*. — Retour à Rome et anathème lancé contre l'art de la renaissance : le *Jugement dernier*. — Fatale influence de cette œuvre. — L'art italien dans la première et dans la seconde moitié du seizième siècle. — Opinion erronée sur l'inspiration dantesque du *Jugement dernier*. — Effets de la contre-réforme en Italie dans les domaines de l'art, de la science, de la littérature, de la religion et de la politique. — Résumé du génie de Michel-Ange. — Caractère opposé du génie de Dante. —

Respect de Dante pour la tradition chrétienne. — Pour la tradition classique. — Pour la vérité historique et la vérité naturelle. — Rigueur, précision et assurance de l'art dantesque. — Dante emprunte ses moyens aux branches les plus diverses de l'inspiration. — Le symbolisme constant, universel de son œuvre. — Influence de Dante dans les sphères de l'art. 1

II

BÉATRICE ET LA POÉSIE AMOUREUSE.

Doutes sur la passion de Dante pour Béatrice. — Faiblesses amoureuses d'Alighieri. — Attitude significative du poëte dans les différents cercles de l'Enfer et du Purgatoire. — Aveux et repentirs. — Finesses et subtilités de la *Vita nuova*. — Caractère général de la poésie amoureuse des Italiens. — Galanterie, badinage et raffinement. — Sensibilité et absence de toute énergie morale. — Servitude amoureuse et renversement des rôles et des sexes. — Vague systématique du dessin et manque absolu du relief dans les figures des *donne gentili*. — La Béatrice des *sonnets* et la Béatrice des *terzines*. — La poésie amoureuse des Italiens procède en ligne directe de la littérature provençale. — Caractère général du *gay saber* et de la galanterie chevaleresque. — Dante, disciple des troubadours. — Ce que la poésie des troubadours a perdu dans la transplantation sur le sol italien : digression sur les genres et les rhythmes. — Ce qu'elle y a gagné : la préoccupation de l'art. — Signification véritable de Pétrarque. — Pétrarque comme émancipateur des esprits et premier homme moderne. — Pétrarque et Voltaire. — Pétrarque comme poëte de l'amour. — *Vérité et fiction*. — Ce qu'il y a de durable dans la poésie amoureuse des Italiens. — L'art dramatique en opposition avec la poésie amoureuse. — Le *Roméo et Juliette* de Shakespeare. — La place de Dante dans la poésie de l'amour. — La *Vita nuova* et l'amour chevaleresque. — La *Divine Comédie* et l'amour platonique. — Le Cosmos dantesque : Amour et Lumière. — Le vice, une dégradation de l'amour. — Dante, un Newton poétique du monde surnaturel : système d'attraction universelle. — Confession d'une âme pécheresse : le grand jubilé de l'an 1300. — Conversions fréquentes des troubadours et leurs imprécations contre le « fol amour ». — Originalité de la conversion dantesque : combinaison de l'idée platonicienne de l'amour et de l'idée catholique de la communion des saints. — Grave lacune dans la théologie dantesque. — Béatrice dans le rôle d'ange gardien, de guide céleste et d'interprète des saints dogmes. — Amour et Lumière. — La *donna gentile* et la *donna di virtù*. 81

III

DANTE ET LE CATHOLICISME.

Comment le rince Canterani devint un pédant. — L'idéal religieux de Dante. — Étrange système de Rossetti. — Vaine exégèse des protestants. — Langage violent d'Alighieri contre la corruption de l'Église. — *In necessariis unitas.* — Orthodoxie catholique de la *Divine Comédie.* — Milton, Klopstock et Dante. — Le problème de la damnation et du salut. — Libéralisme et charité du poëte catholique. — Les héros et les génies de l'antiquité. — Dante a-t-il connu le doute philosophique? — Système de M. Karl Witte. — Son hypothèse d'une *trilogie dantesque.* — Alighieri le Faust ou le Manfred du quatorzième siècle. — Objections contre cette hypothèse. — La science et la foi au moyen âge. — Culte constant professé par Alighieri pour la philosophie. — Attitude caractéristique du poëte dans les cercles des hérésiarques et des sectaires. — Dans les libres penseurs, il ne voit que des libertins. — Omissions significatives dans la *Divine Comédie :* silence gardé sur Prométhée et sur Job. — Épisode curieux d'Ulysse. — Les maux de notre nature et le Mal dans son principe spéculatif et abstrait. — Le *Credo* de Dante. 157

IV

LA TRAGÉDIE DE DANTE.

Idéal politique d'Alighieri. — Le mythe de Prométhée et d'Épiméthée. — Les époques *critiques* de l'histoire. — Caractère général de l'époque de Dante : formation de l'Europe moderne. — Individualité, analyse, autonomie. — Le mouvement des nationalités. — Décousu et confusion. — La *Monarchie* de Dante et les *Soirées* de Joseph de Maistre. — Dante cosmopolite et réactionnaire. — Sa théorie sur le saint-empire romain. — Avénement de l'empereur Henri VII, et le *Rœmerzug* de 1310. — Pamphlets politiques d'Alighieri. — Avortement de l'entreprise de Henri VII. — Dante demeure fidèle à son idéal. — La *Divine Comédie* est-elle l'épopée du catholicisme? — Omissions singulières. — La trilogie de Dante est un poëme moral et politique à l'adresse des contemporains. — Les *vivants de cette vie.* — La grande « perturbation du monde ». — Les mauvais gouvernements. — Griefs de Dante contre la politique du Saint-Siége. — Contre la maison de France. — Exaltation du saint-empire. — Les quatre grands épisodes de saint Pierre, de Hu-

gues Capet, de l'empereur Justinien et de Cacciaguida. — Dante adversaire de la démocratie. — La *Monarchie* d'Alighieri et le *Prince* de Machiavel. — Fatalité de Dante : son œuvre en contradiction permanente avec son idéal. — Il est conservateur par ses convictions et novateur par son génie. — Il crée la langue nationale de l'Italie et vulgarise la science. — Il inaugure l'union du monde classique et du monde chrétien, et établit l'indépendance de l'État en face de l'Église. — Il proclame la souveraineté du génie. — Les *utopistes du passé*. — Moralité de la tragédie dantesque. 201

APPENDIX. 259

Traduction des divers passages cités dans les CAUSERIES. . . . 261

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Typographie de E. Plon et Cie, rue Garancière